U d'/of OTTAWA
39003001941235

9-12-69

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/loprarusse00newm

# L'OPÉRA RUSSE

ROSA NEWMARCH

# L'OPÉRA RUSSE

TEXTE FRANÇAIS AUTORISÉ

DE

S. MAERKY-RICHARD

LES ÉDITIONS DE LA SIRÈNE
29, Bd Malesherbes
PARIS

J. & W. CHESTER LTD.
11, Great Marlborough Street
LONDRES

MCMXXII

*Droits de traduction et de reproduction réservés*
*pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège et la Russie.*

Copyright 1922 by J. & W. Chester, Ltd.

ML
1741
.N490
1922

# PRÉFACE DE L'ÉDITION FRANÇAISE

*Au moment où la première édition de ce livre parut en Angleterre, l'Opéra russe effectuait une marche triomphale vers l'Occident, faisant la conquête pacifique des capitales européennes l'une après l'autre.*

*Après les succès remportés à Paris en 1908 et les années suivantes, vinrent les saisons de Londres à Drury Lane, grâce à la générosité de feu Sir Joseph Beecham. A cette époque, les figures gigantesques et tragiques de Boris Godounov et d'Ivan le Terrible éclipsaient tous les héros de moindre importance : les amoureux conventionnels et les demi-dieux fabuleux du théâtre lyrique. Le souhait et la prophétie de Wladimir Stassov étaient accomplis. Le génie de l'Opéra russe, soutenant une torche étincelante de lumière, s'élançait d'une ville à l'autre, éveillant notre intérêt et nous découvrant, par la musique, une partie de l'âme complexe d'une race qui nous était si peu familière. Soudain la grande guerre emporta dans ses tourbillons de feu tous ces efforts pacifiques tentés pour un rapprochement spirituel et esthétique. Les relations entre pays voisins furent rompues, et les nations se trouvèrent plongées dans le chaos et la mêlée d'où la Russie est la dernière à émerger.*

*Par conséquent, en tant que création, il n'y a vraiment rien à ajouter à une étude sur l'Opéra russe parue au printemps de 1914. Ce n'est pas au moment où les peuples vivent une tragédie, qu'ils s'arrêtent pour concentrer leur pensée et tirer de leur propre expérience une œuvre dramatique ou lyrique. Dans la première phase d'un long jeûne, l'esprit et l'imagination peuvent éprouver une activité anormale, être doués d'une vision pénétrante, d'autant plus nette qu'ils se sentent délivrés d'un matérialisme excessif. Mais lorsqu'on va jusqu'à mourir de faim, le délire et l'apathie s'ensuivent; et la famine dont est affligée la Russie dépasse de beaucoup le manque des produits matériels de première nécessité.*

*Au sujet de l'état actuel de la musique en Russie, il est aussi difficile de connaître la vérité absolue que sur tout ce qui a trait à ce pays; mais j'ai pu recueillir récemment quelques renseignements authentiques, tout au moins en ce qui concerne l'Opéra. Maintenant, comme autrefois, l'Opéra reste une institution d'Etat. Quels que soient les éléments sociaux et cultuels attaqués ou supprimés par le gouvernement des Soviets, l'Opéra n'est pas de ceux-là. Il ne semble pas non plus que le régime actuel cherche à imposer une censure quelconque sur le choix du répertoire. On représente toujours les vieux opéras populaires, même s'ils ont des tsars, des princes et des grands-ducs comme héros. Mais la splendide mise en scène et la discipline parfaite de jadis paraissent ne plus exister. Le matériel scénique et les costumes auraient grandement besoin d'être renouvelés. Peut-être serons-nous choqués par la pensée de tous ces gens qui remplissent les théâtres alors que la famine, la mort et une foule d'autres spectres hideux sont à l'affût dans les villes et la campagne, jouant les rôles d'une tragédie réelle. Cela peut nous faire croire à*

*une indifférence inhumaine pour les souffrances de nos semblables; mais, comme je l'ai exposé dans les dernières pages de ce livre, les racines de la musique nationale sont si profondément et solidement enfoncées dans l'âme du peuple russe, qu'elle peut survivre à la révolution, de même qu'elle a survécu au découragement, au mépris et à l'interdiction dans des conditions d'existence presque aussi terribles que celles d'à présent.*

*Mais, si l'Opéra peut rester encore une distraction ou un soporifique pour un nombre restreint de Russes — quoique le cercle en soit peut-être moins restreint qu'autrefois — on ne peut dire qu'il progresse, car il ne donne aucun signe de vitalité et ne vit que sur son passé. On n'a composé ni monté aucune œuvre nouvelle à l'intérieur des frontières de ce malheureux pays. Peut-être les idées ne manquent-elles pas entièrement, mais les éléments pratiques et matériels sont inexistants. Il y a une disette presque complète de papier à musique, plus d'imprimeries musicales, ni d'éditeurs. Il s'ensuit donc que, dans ce pays qui nous donnait, il n'y a pas bien longtemps, de si belles éditions des œuvres de Glinka, de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakov, toute pensée musicale se trouve emprisonnée dans le cerveau de l'artiste créateur. Ce qui existe comme papier à musique est rationné, peut-être pas avec une injustice consciente et voulue, mais sans discernement intelligent.*

*Un compositeur, dans la Russie d'aujourd'hui, éprouverait autant de difficulté à transcrire ses pensées que s'il était abandonné dans une île déserte. La situation de l'artiste exécutant n'est pas beaucoup meilleure, puisqu'on ne peut pas acheter de musique.*

*Pourtant, il semble à tous ceux qui connaissent bien la Russie qu'aussi longtemps que l'esprit russe existera, il se manifestera en quelque sorte musicalement. Donc*

*nous ne devons pas perdre tout espoir. Le génie de l'Opéra russe peut, pour l'instant, sembler s'immobiliser avec sa torche renversée auprès de la tombe de toute activité créatrice et de toute espérance; et pourtant quelques étincelles de vitalité peuvent encore couver dans son flambeau noirci et fumant. Un nouveau drame musical existe peut-être à l'état embryonnaire dans l'esprit d'un étudiant obscur d'une école des Soviets dans la Russie rurale; ou il peut aussi prendre forme dans une des nombreuses communautés russes dispersées à travers l'Europe.*

---

# L'OPÉRA RUSSE

## CHAPITRE PREMIER

### LES ORIGINES DE LA MUSIQUE EN RUSSIE

L'histoire des origines et du développement de la musique nationale, en Russie, comme celle des mouvements les plus populaires qui se sont produits dans ce pays, présente des périodes d'oppression et de conflit avec l'autorité. D'une part, nous voyons une forte impulsion naturelle entraîner irrésistiblement cet art vers son épanouissement, de l'autre, nous constatons une politique de répression, s'élevant par moments jusqu'à la persécution. Le triomphe de la musique russe à la fin du XIXe siècle, en Russie et à l'étranger, montre combien forte était la capacité innée de ce peuple et combien profond son amour pour cet art, car sans cela celui-ci n'aurait jamais pu surmonter tous les obstacles opposés à son développement. Leurs historiens sont tous d'accord pour admettre que, dès les temps primitfs, les Slaves ont été facilement inspirés et émus par la musique, et

qu'ils ont pratiqué cet art à toutes les phases de leur civilisation. Dans la légende « Sadko le riche marchand » (un des *byline* du Cycle de Novgorod), le héros, une sorte d'Orphée russe qui subit le sort de Jonas, fait danser le Roi de la mer au son de son *gusli,* et ne s'arrête que lorsque les girations sauvages du dieu marin ont produit un tel orage sur la terre, que tous les vaisseaux qui sont sur l'océan courent le danger de faire naufrage. Dans le « Poème épique de l'Armée d'Igor, » quand le ménestrel Boyan chante, il attire à lui « le loup gris des champs et l'aigle bleu-noir des nuages. » Dans la paix et dans la guerre, la musique faisait la joie des Slaves primitifs. Au VIe siècle, les Wendes dirent à l'Empereur, à Constantinople, que la musique était leur plus grand plaisir, et que, dans leurs voyages ils n'emportaient jamais des armes, mais des instruments de musique qu'ils fabriquaient eux-mêmes. PROCOPE, l'historien byzantin, décrivant une attaque nocturne faite par les Grecs, en l'an 592, dans le camp des Slaves, raconte que ces derniers étaient si complètement plongés dans les délices du chant, qu'ils avaient oublié de prendre aucune mesure de précaution, et ignoraient complètement l'approche de l'ennemi. Dès le début de leur histoire, on constate que les Slaves russes se servaient d'un nombre considérable d'instruments de musique : le *gusli,* sorte de harpe horizontale à sept ou huit cordes, et le *svirel,* une flûte de roseau (chalumeau) sont les plus anciens. Bientôt cependant, il est fait mention du *goudok,* sorte de violon à trois cordes qui se jouait avec un archet; de la *dombra,* instrument de la famille des guitares, avant-coureur de la *balalaïka* actuelle dont on fait vibrer les cordes avec les doigts, et de la *bandoura* ou *kobza* des Petits-Russiens qui avait de huit à vingt cordes. Parmi les instruments à vent primitifs étaient la *sourna,* un pipeau aigu d'origine orientale, et la *doudka* ou cornemuse. Le tambour,

le tambourin et les cymbales étaient les instruments de percussion principalement en usage.

Berezovsky partage l'histoire de la musique russe en quatre grandes périodes. La première était purement nationale; elle comprenait tous les plus anciens chants populaires et les *byline* ou légendes en vers métriques; elle a vu l'élévation et la chute des *Skomorokhi,* les ménestrels qui étaient à la fois les compositeurs et les conservateurs de ces anciens chants et poèmes épiques. Cette période atteignit son plus haut développement sous le règne de Vladimir, « le Soleil rouge, » le premier prince chrétien de Russie, vers l'an 988. La seconde période, que Berezovsky décrit comme s'écartant déjà de l'idéal purement national, date de l'établissement du christianisme en Russie, à la fin du xe siècle, quand la musique populaire perdit beaucoup de son indépendance et tomba sous l'influence byzantine. La musique russe entra dans sa troisième période vers le milieu du xviiie siècle. Les chants nationaux regagnèrent alors un peu de leur importance première, mais ce progrès fut enrayé par le fait que les goûts de l'Europe occidentale étaient déjà dominants dans le pays. La musique italienne avait atteint son apogée, et elle s'y maintint longtemps. Les vingt premières années du xixe siècle furent témoins d'un réveil passionné de l'intérêt pour la musique nationale, et quand, en 1836, Glinka créa *Une Vie pour le Tsar,* il inaugura, dans l'histoire de l'art national, une quatrième période dont les limites ne sont pas encore atteintes.

Sur la première, la période primitive de la musique russe, nous avons peu de détails en dehors des allusions à l'amour pour les chants des ménestrels, que nous rencontrons dans les légendes et les chants les plus anciens des Slaves russes. Quand nous atteignons la seconde période, dans laquelle la musique nationale entre en lutte avec les autorités spirituelles, nous pou-

vons déduire de l'intolérance de l'attitude cléricale combien profondément cet art avait déjà pris possession de l'esprit du peuple. Que cela provienne d'un désir de rester fidèle à l'ascétisme oriental et à l'esprit austère qui animait l'Eglise durant les premiers siècles qui suivirent la naissance du Christ, ou du besoin de garder une nation si récemment convertie, et encore si profondément imprégnée de paganisme, à l'abri de toutes les influences contaminantes, il n'en est pas moins vrai que l'Eglise engagea bientôt une guerre incessante contre toute espèce de récréations profanes. Le clergé orthodoxe n'était pas seulement opposé à la musique, mais aussi à toute forme d'art profane. De plus, les chants populaires étaient d'origine païenne, c'est pourquoi, tout comme les prêtres d'aujourd'hui regardent de travers les chants et les légendes des paysans de la Bretagne qui perpétuent la mémoire de coutumes païennes, les moines byzantins du XIe siècle et des siècles suivants dénoncèrent les chants nationaux de Russie comme hostiles à l'esprit du christianisme. Les chants, les danses et les spectacles furent tous condamnés jusqu'au XVIIe siècle. Même aux noces des Tsars, la danse et le chant étaient rigoureusement interdits; seules les fanfares, la musique des flûtes et les tambours, ainsi que les feux d'artifice étaient permis. Le professeur MILIOUKOV, dans son *Esquisse de l'Histoire de la culture russe*, cite les paroles suivantes d'un des moralistes austères du moyen âge, qui condamnaient la gaîté comme un piège du diable : « Le rire ne nous édifie, ni ne nous sauve; au contraire, il est la ruine de l'édification. Le rire déplaît au Saint-Esprit; il chasse la vertu, parce qu'il incite les hommes à oublier la mort et le châtiment éternel. Seigneur! éloignez de moi la gaîté; donnez-moi plutôt les larmes et les lamentations. » Cette répression de toute réjouissance profane fut si persistante et si effective, qu'un moine chroniqueur put remarquer, avec une satisfac-

tion évidente, qu'alors « le silence régnait dans toute la Russie. »

Dans ces conditions, la musique primitive avait peu d'occasions de se développer. Chassée des centres où la civilisation grandissait, elle chercha un refuge près des habitants des steppes et des villages éloignés. Avec elle, s'enfuirent les bardes, les mimes et les chanteurs, — ces « joyeux compagnons » comme les Russes les appelaient — si chers au cœur du peuple. A l'origine, ces musiciens formaient deux classes : les ménestrels et les joueurs de *gusli* (harpistes) tels que le fameux Skald, Bayan; et les *Skomorokhi* ou mimes qui chantaient et jonglaient pour divertir le peuple. Dans le cours des temps, nous trouvons des allusions à plusieurs subdivisions de la bande des *Skomorokhi* qui, toutes, ont maintenant leurs équivalents modernes en Russie. Il y avait le *Skomorokh-pievets* ou chanteur de chants mythiques ou héroïques, qui fut plus tard englobé dans les rangs des poètes, lors de la formation d'une école de poésie, à la fin du XVIe siècle; le *Skomorokh-goudets* qui jouait pour faire danser et qui fut plus tard transformé en membre d'orchestre, en échangeant son *gusli* ou sa *dombra* contre quelque instrument occidental plus moderne; le *Skomorokh-plyassoun,* danseur incorporé maintenant dans les corps de ballet et le *Skomorokh-gloumosslovets,* le bouffon ou fou, qui se transforma en acteur.

Les persécutions des moines ne purent pas éliminer complètement l'amour de la musique dans le pays. Pour atteindre ce but, il aurait fallu extirper l'âme même de la nation. En dépit des fulminations du clergé, les nobles chérissaient toujours secrètement, et protégeaient leurs chanteurs qui trompaient la monotonie des longs hivers dans leurs *poteshni palati.* Ces serviteurs protégés de l'aristocratie furent les premiers acteurs connus des Russes. Toutefois, un enseignement si fanatique ne pouvait manquer d'altérer en quelque

degré le tempérament d'un peuple totalement ignorant et enclin à la superstition. La faveur des ménestrels déclina graduellement. Ils cessèrent d'être des « hôtes bienvenus » dans les huttes et dans les châteaux, et les *Skomorokhi* dégénérèrent en bandes de vagabonds voleurs, comptant souvent de cinquante à cent individus, qui forçaient les paysans à leur donner de la nourriture, tandis qu'ils erraient de lieu en lieu chassés par leurs dénonciateurs cléricaux. Par une sorte de compromis, les chanteurs semblent avoir inventé un curieux genre de chants qu'ils dénommèrent « spirituels », et dans lesquels les sentiments païens et les sentiments chrétiens étaient mêlés d'une façon étrange et peu édifiante. La pure jouissance du chant ayant été condamnée comme un péché, et pratiquée plus ou moins *sub rosa,* la valeur des chants déclina considérablement. La dégénérescence de la musique et d'autres formes semblables de récréations fut très probablement le résultat de cette persécution intolérante. Mais, quoique le clergé eût aidé à amener cet état de choses, il y avait cependant une excuse à son attitude, si nous en croyons le témoignage de voyageurs occidentaux qui se rendirent en Russie au XVIe siècle. Les ménestrels au service des nobles riches dégénérèrent comme classe, et proclamèrent leur droit de donner dans les villes et dans les villages des spectacles qui étaient souvent d'une grossièreté et d'une impiété scandaleuses. On peut en dire autant des théâtres de marionnettes (*Koukolnaya teatr*) de date plus récente, dont les représentations abominables choquèrent le voyageur Adam Olearius, lorsqu'il accompagnait l'ambassadeur envoyé par Frederick, duc de Holstein au grand-duc de Moscovie, en 1634-1636. La longue lutte entre l'autorité spirituelle et le goût populaire, au sujet des récréations profanes, continua jusqu'au règne d'Alexis Mikhaïlovitch (1645-1676).

Dans une certaine mesure, l'Eglise réussit à détour-

ner les pensées du peuple des amusements mondains pour les porter sur le drame spirituel représenté dans ses portes. Durant ces longs siècles d'obscurantisme, où la Russie n'avait ni universités, ni écoles, ni aucun moyen légitime de se récréer, le peuple trouva un élément dramatique dans le rituel impressif de l'Eglise orthodoxe. Dans son livre *Le Théâtre de mœurs russes*, Patouillet dit : « L'iconostase décorée de peintures, érigée entre l'autel et les fidèles, ressemble avec ses trois portes à une avant-scène antique. La porte « impériale » réservée au prêtre officiant, autrefois réservée à l'empereur, rappelle par son nom, si ce n'est par sa destination, l'entrée « royale » du théâtre grec. Il y a donc ainsi, comme autrefois, une double scène représentée, l'une sous les yeux de la congrégation; l'autre, qui lui est cachée dans certaines parties du rituel, particulièrement au moment des « Saints Mystères » (la consécration des éléments). Ces alternances de publicité et de mystère, le prêtre qui apparaît et disparaît, le diacre qui entre et sort par les portes de côté et se tient sur l'*Ambon* comme sur une sorte de λογεῖον pour proclamer le message divin aux chétiens assemblés, dialoguant quelquefois avec eux, d'autres fois avec le prêtre officiant, le double chœur des chanteurs, placés, même encore aujourd'hui, de chaque côté de l'iconostase, et finalement l'attitude des fidèles eux-mêmes — plutôt celle de spectateurs que de participants — tous ces détails formaient un spectacle plein d'intérêt dramatique dans ces temps de foi toute simple. »

Alexis Mikhaïlovitch était évidemment impatient de allégoriques, telles que le « Lavage des Pieds » et l' « Entrée du Christ à Jérusalem » étaient données sur les places publiques. L'ancienne cérémonie du mariage dans l'Eglise orthodoxe, avec ses pompes religieuses et ses coutumes sociales, telles que les lamentations prétendues de l'épouse et les chœurs des jeunes filles,

renfermaient des éléments dramatiques. Dans ces cérémonies ecclésiastiques et ces usages sociaux, on retrouve les premiers germes des drames russes. Vers la fin du xv^e siècle, nous trouvons, dans la Russie occidentale, des représentations de tragédie (Shkolnaya-drama) établies dans l'Académie ecclésiastique de Kiév. Les étudiants avaient l'habitude de réciter les événements de la Nativité sur les places publiques; ils illustraient leurs récits à l'aide du *Vertep*, sorte de retable portatif, sur lequel étaient arrangées les figures représentant la naissance du Christ. La passion de Notre-Seigneur était représentée de la même manière. Le récit était entremêlé de chœurs, et assez souvent d'intermèdes de nature profane ou comique. Cette forme de drame a passé de la Pologne en Russie. En 1588, Giles Fletcher, l'ambassadeur en Russie de la reine Elisabeth, raconte une représentation à Moscou qui rappelle le Scoppio del Carro, la cérémonie de Pâques à Florence, alors qu'une colombe mécanique portant le « feu des Pazzi » allumé avec la pierre à fusil sacrée, rapportée par cette famille du Saint-Sépulcre, court le long d'un fil, de l'autel jusqu'au chariot chargé de feux d'artifice, placé en dehors de la grande porte occidentale de la cathédrale. Quand l'oiseau entre en contact avec le chariot, l'étalage pyrotechnique prend feu, et si tout se passe sans accroc, la vendange et la moisson seront belles.

Fletcher dit : « La semaine avant la Nativité du Christ, chaque évêque fait donner dans sa cathédrale une représentation des trois enfants dans la fournaise (1). Quand l'ange descend en volant du plafond de l'église, à la grande admiration des fidèles spectateurs, de terribles éclairs sont produits avec de la poudre à canon par les Chaldéens (comme on les appelle)

(1) Cette représentation se rapporte à une légende de saint Nicolas, évêque de Myra, le saint que les Russes révèrent le plus.

qui parcourent la ville tous les douze jours, revêtus de leurs vêtements d'acteurs, et se livrent à des plaisanteries en l'honneur du spectacle de l'évêque. A Moscou, l'empereur lui-même et l'impératrice ne manquent jamais d'y assister, quoique le spectacle se donne chaque année sans aucun changement. »

Le docteur Giles FLETCHER était un des membres de la famille de ce nom, bien connue dans l'histoire de la littérature anglaise; il était l'oncle de John FLETCHER, l'auteur dramatique, et le père de Phineas FLETCHER, l'auteur du poème *The Purple Island*. Combien ce mystère russe dut paraître naïf et presque barbare à cet Anglais qui avait probablement assisté à quelques-unes des innombrables comédies, tragi-comédies, farces et tragédies, alors représentées dans les universités, les écoles de droit et ailleurs, et qui, très probablement, avait déjà fréquenté le théâtre de Blackfriars ou de Shoreditch, et vu les pièces de MARLOWE et de GREENE, si même il n'avait pas déjà entendu quelque drame de SHAKESPEARE !

IVAN LE TERRIBLE (1533-1584) qui, le premier, fit venir des imprimeurs d'Allemagne et publia le premier livre russe (contenant les Actes des Apôtres et les Epîtres) en 1564, ne fit rien pour l'éducation profane de sa cour ou du peuple. Il n'y eut pas non plus de progrès à cet égard sous le règne de Boris Godounov (1598-1605). L'art dramatique profane continua à être découragé par l'Eglise, sans qu'aucun patronage lui fût accordé en haut lieu, jusqu'au règne d'Alexis Mikhaïlovitch. Ce prince, qui peut être appelé avec raison le fondateur du théâtre national en Russie, montra un réel intérêt pour les beaux-arts. Il fit venir à Moscou quelques musiciens, qui enseignèrent aux Russes à se servir d'instruments jusqu'alors inusités chez eux. Cet encouragement donné à la musique, à sa cour, provoqua une explosion finale d'intolérance cléricale. En 1649, sur l'ordre du patriarche Joseph,

tous les instruments de musique de la ville de Moscou furent confisqués et brûlés sur la place du marché. Ceux qui appartenaient à la troupe privée du Tsar furent épargnés, peut-être dans la crainte d'offenser leur royal patron, mais plus probablement parce que leurs propriétaires étant des Allemands, on les laissait libres de se perdre à leur manière.

Quand nous arrivons au milieu du XVII^e siècle et à l'avènement d'Alexis Mikhaïlovitch, l'histoire du drame russe, si étroitement associée à celle de l'opéra russe, prend une forme plus précise. Ce prince épousa Natalia Naryschkine, la fille adoptive du boyard Artamon Matvéiev. La femme de Matvéiev était d'origine écossaise — son nom de famille était Hamilton — et c'est sans doute pour cela que ce foyer avait quelque chose de cosmopolite. La Tsarine Natalia s'intéressa de bonne heure au théâtre, probablement parce qu'elle en avait entendu parler chez ses parents adoptifs, mais encore plus probablement parce que son goût avait été stimulé lorsqu'elle assistait aux représentations données, de temps en temps, parmi les étrangers du quartier allemand de Moscou. Lord Carlisle, dans son « Rapport sur les trois ambassades de Sa Majesté Charles II auprès du grand-duc de Moscovie, » fait mention d'un de ces spectacles en 1664. Il dit : « Notre maître de musique composa une belle comédie en prose, qui fut jouée dans notre maison. »

Des nobles et des ambassadeurs, qui avaient voyagé, parlaient aussi de la grande jouissance que procurait le théâtre en Europe occidentale. Likhatchev, envoyé à Florence en 1658, parle avec un enthousiasme naïf d'un opéra qu'il a vu jouer, mais il semble avoir été plus impressionné par les effets scéniques, entre autres par une mer mouvante remplie de poissons et un palais qui disparaissait, que par la musique accompagnant ces prodiges. Potemkine, qui représentait le Tsar à la Cour du grand monarque, vit jouer la troupe

de Molière dans *Amphitryon*, en 1668, et communiqua sans doute ses impressions à son souverain. Mais déjà avant cette date, en 1660, Alexis Mikhaïlovitch avait donné l'ordre à un Anglais, qui était à son service, d'engager pour lui « des maîtres souffleurs de verre, des maîtres graveurs et des maîtres fabricants de comédies ». Il s'écoula cependant un temps assez long avant que la Russie pût entrer en possession de cette dernière classe de travailleurs. Finalement, encouragé par les goûts de sa femme, les conseils de ses nobles les plus cultivés, et surtout poussé par ses inclinations personnelles, Alexis lança un ukase le 15 mai 1672, ordonnant au comte von Staden de recruter en Courlande toutes sortes « de bons maîtres travailleurs, en même temps que de très habiles trompettes et des hommes sachant très bien organiser des spectacles ». Malheureusement, la Russie, comme lieu de séjour, n'avait pas une bonne réputation. Sans doute, les habitants de l'Europe orientale se souvenaient encore avec terreur des cruautés inouïes commises par Ivan le Terrible, cent ans auparavant. En tous cas, les habitants de la Courlande ne témoignèrent pas grand désir de venir se mettre au service du Tsar, car Staden revint de sa mission à Riga et dans d'autres villes, en décembre 1672, avec seulement « un trompette » et « quatre musiciens ». Néanmoins, l'ukase est par lui-même un signe important de l'évolution de la culture russe; il marque, comme le dit Tikhonraviev, la fin de sa longue période d'isolement séculaire en ce qui concerne le drame. Ces cinq musiciens importés forment le noyau de ce qui devait se développer jusqu'à devenir un jour l'orchestre de l'Opéra impérial.

Alexis Mikhaïovitch était évidemment impatient de voir quelque drame représenté à sa cour, car en juin de la même année, sans attendre « des hommes sachant très bien organiser des spectacles », il décida de célé-

brer l'anniversaire de la naissance de son fils Pierre — connu plus tard sous le nom de Pierre le Grand — par une représentation théâtrale. C'est pourquoi le Tsar chargea Yagan (autrement dit Johann) Gottfried Gregory, un des pasteurs protestants résidant dans le quartier allemand de Moscou, d'écrire une pièce ou un « acte » comme il est dit dans l'édit du Tsar, tiré du récit biblique d'Esther. Comme théâtre temporaire, une salle fut spécialement aménagée à Préobrajensky, village situé aux abords de Moscou, qui fait maintenant partie de la ville. Des draperies rouges et vertes, des tapis et des tapisseries de différentes sortes furent prêtés par le Tsar pour décorer les murs et les sièges d'honneur. Toutefois, la plus grande partie de l'auditoire dut se contenter de simples bancs de bois. Les décors furent peints par un Danois nommé Peter Inglis, qui reçut le titre pompeux de « Maître en perspective ». Le boyard Mavéiev, le père adoptif de la Tsarine, prit un vif intérêt à l'organisation de ce théâtre primitif et fut décrété « Directeur des réjouissances de l'Empereur ». De fait, il fut le précurseur du futur « Intendant » ou Directeur de l'Opéra impérial. Le pasteur Gregory, aidé par un ou deux des instituteurs de l'école allemande, écrivit le texte d'une « tragi-comédie » intitulée *Les Actes d'Artaxerxès.* Gregory qui avait fait ses études à l'université de Jena choisit probablement un sujet comme il avait été accoutumé à en voir représenter dans sa première jeunesse sur les théâtres allemands. Quoiqu'il eût longtemps résidé à Moscou, il ne semble pas s'être assimilé complètement la langue russe, qui était encore bien loin, à ce moment-là, d'être la langue si expressive qu'elle est devenue plus tard. La tragi-comédie fut écrite dans un curieux mélange de russe et d'allemand, et nous lisons que deux traducteurs de la Chancellerie des Ambassadeurs aidèrent Gregory. Une troupe de soixante-quatre acteurs fut mise à son service; ils

avaient été choisis parmi les enfants des résidents étrangers et dans la meilleure classe des négociants. La musique jouait évidemment un rôle important dans le spectacle; l'orchestre était composé d'Allemands et de serviteurs de la maison de Matveiev, qui jouaient « de l'orgue, de la viole et d'autres instruments ». L'organiste de l'église allemande, Simon Gutovsky, faisait partie de l'orchestre. Un chœur prenait aussi part au spectacle, c'était le chœur de la chapelle de la Cour, décrit comme « les diacres-chanteurs impériaux ».

La représentation des *Actes d'Artaxerxes* eut lieu le 17 octobre et dura dix heures, mettant à l'épreuve l'endurance des auditeurs, endurance qui refoule complètement dans l'ombre celle des plus enthousiastes wagnériens. Le Tsar suivit le spectacle avec une attention soutenue, et récompensa généreusement tous ceux qui avaient pris part à la représentation. L'attitude du clergé avait tellement changé que le chapelain du Tsar, le Protopope Savinov, entreprit de lever les derniers scrupules de son maître en lui citant l'exemple des empereurs grecs et d'autres potentats.

Encouragé, et aussi éprouvant un goût toujours plus grand pour cette forme de récréation quelque peu sévère, Alexis s'occupa à former une troupe théâtrale permanente. L'année suivante (1673) le pasteur Gregory fut sommé d'instruire vingt-six jeunes hommes, dont quelques-uns faisaient partie de la Chancellerie d'Etat, les autres de la classe inférieure des marchands et des commerçants. Cette troupe prit le nom de « Comédiens de Sa Majesté le Tsar ». Au commencement, l'auditoire ne se composait que du cercle intime du Tsar, et il ne semble pas qu'aucune dame en ait fait partie; mais au bout de quelque temps, la Tsarine et les Tsarevnas furent autorisées à assister au spectacle dans une loge royale, séparée et protégée par une grille épaisse. Le théâtre fut bientôt transféré

de Préobrajensky au Potesni Dvorets, dans le Kremlin.

*Les Actes d'Artaxerxès* furent suivis d'une série de pièces, presque toutes d'une nature hautement édifiante, écrites ou arrangées par GREGORY et d'autres: *Tobie, Le Chaste Joseph, Adam et Eve, Orphée et Eurydice* (avec couplets et chœurs) et *Comment Judith coupa la tête d'Holopherne.* Le libretto de cette dernière pièce existe encore, et nous donne quelque idée de la patiente endurance des spectateurs primitifs en Russie. Elle se compose de sept actes, qui se subdivisent en vingt-neuf scènes, avec un prologue et un intermède entre le troisème et le quatrième acte; les rôles s'élevaient au nombre de soixante-trois; tous les rôles féminins étaient tenus par des jeunes gens. Le libretto est plus ou moins construit sur le plan des comédies allemandes de l'époque, mais ce qui donne une importance spéciale à la pièce, dans l'histoire de l'opéra russe, c'est le fait qu'elle contient des airs et des chœurs reliés à l'action de la pièce, tels que le chant des Rois, dans lequel ceux-ci se lamentent sur leur triste sort, en tant que captifs d'Holopherne, une chanson à boire d'un soldat, un chant d'amour chanté par Vagav au festin de Judith, et un chant juif de victoire, dont les paroles sont la paraphrase des données bibliques. Sans grande certitude, il est vrai, on suppose que l'auteur est Siméon Polotsky dont nous parlerons plus loin. La pièce fut probablement traduite de l'allemand. Une coutume fut alors établie qui prévalut longtemps en Russie, celle de confier la traduction des pièces aux clercs de la Chancellerie des Ambassadeurs, qui rappelle, sous certains rapports, notre Office des Affaires étrangères. Le compositeur de la musique est inconnu, mais TCHECHIKINE dans son *Histoire de l'Opéra russe,* se croit pleinement autorisé à décrire cette pièce comme *le premier opéra russe.* Deux cents ans plus tard, SIÉROV composa un opéra

populaire sur le même sujet dont on trouvera le compte rendu à la page 118.

On retrouve dans tous les opéras russes du XVIIIe siècle ce même style de drames ou de comédies avec des passages musicaux intercalés; c'est le type d'opéra connu en Allemagne sous le nom de *Singspiel*. Puisque *Judith* est le prototype de beaucoup d'opéras russes qui lui ont succédé, quelques détails sur cette œuvre seront à leur place ici. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque publique impériale. Il est évident que l'action dramatique était puissamment soutenue par la musique. Pour ne citer qu'un exemple, quand, dans la pièce, « Selum bat le tambour et crie d'une voix forte », l'alarme est exprimée ici à l'aide de trompettes et de tambours. L'action se développe très lentement, et l'héroïne n'apparaît qu'au quatrième acte. Dans le premier acte, Nabuchodonosor et ses grands hommes discutent l'invasion de la Judée; le roi fait venir Holopherne et le nomme chef de son armée. Au second acte, les souffrances des Juifs sont dépeintes, ainsi que l'ambassade envoyée à Holopherne par les rois asiatiques. Le troisième acte renferme le discours que l'homme craignant Dieu, Achior, prononce en l'honneur d'Israël, en présence d'Holopherne, ainsi que la rage du chef qui ordonne le châtiment d'Achior. Le quatrième acte contient une conversation entre Judith et sa suivante, Arboya, sur la misérable condition dans laquelle se trouve la Judée. L'acte cinq renferme les lamentations d'Israël. Judith persuade le peuple de ne pas capituler devant Holopherne, et prie Dieu de venir à leur secours. Dans le sixième acte, Judith fait ses adieux aux anciens des Juifs, et part pour le camp d'Holopherne; elle décapite le tyran, et les Juifs retournent en Béthulie. La pièce se termine par le chant de victoire d'Israël. Côte à côte avec ces scènes dramatiques sont intercalés des intermèdes comiques du style allemand caractéristique du

XVII^e siècle. Le langage est émaillé de germanismes et de locutions appartenant à la Russie méridionale, comme si le traducteur avait été un Petit-Russien. La pièce est certainement ennuyeuse et contient beaucoup de sentences morales avec une teinte de sentiment qui semblent appartenir particulièrement à l'Eglise orthodoxe. Le ton pieux de l'ouvrage était indispensable à cette époque, et ce ne fut que lorsque le patronage du Tsar pour le drame fut plus assuré, que le pasteur Gregory s'aventura à produire une pièce profane rappelant de loin *Tamerlan le Grand* de MARLOWE (1586), écrite de la même façon que *Judith*, et contenant aussi des passages musicaux.

PATOUILLET nous dit qu'outre les pièces du genre des *Singspiel*, il y avait des ballets à la Cour d'Alexis Mikhaïlovitch. Des représentations dramatiques faites par les écoliers étaient en vogue à l'Académie ecclésiastique (de Zaikonospasskaya) pour laquelle SIMÉON POLOTSKY et plus tard DANIEL TOUPTALO (canonisé dans la suite sous le nom de SAINT DIMITRI DE ROSTOV) écrivirent des pièces sacrées. POLOTSKY, qui avait étudié à l'Académie de Kiev, entra à l'école ecclésiastique de Moscou, en 1660, comme professeur de latin. Il adapta ou composa *Saint Alexis, Nabuchodonosor, Le Veau d'or, Les Trois Enfants qui ne furent pas consumés dans la fournaise ardente* et *Le Fils prodigue*. Cette dernière pièce fut sans aucun doute représentée à la Cour, et réimprimée en 1685 avec des planches montrant les costumes des acteurs et des spectateurs.

DIMITRI DE ROSTOV, qui étudia aussi à Kiev, composa une série de mystères en vers rythmés. *Le Fils prodigue* de SIMÉON POLOTSKY, dit PATOUILLET « avait des intermèdes qui n'ont pas été conservés, et dans la *Nativité de* DIMITRI DE ROSTOV, la scène de l'adoration des bergers était longue, à cause d'une certaine diction de style populaire naïf. » Aucune de ces pièces

ne peut être classée comme littéraire, mais elles sont toutes intéressantes parce qu'elles marquent la transition du drame sacré au drame profane, et que quelques-unes d'entre elles conservent un faible reflet des mœurs contemporaines. Mais elles ne constituent pas un mouvement spontané ou populaire; elles répondaient simplement à un ordre de la Cour. Les clercs et les artisans choisis comme acteurs prenaient souvent part à ces spectacles contre la volonté de leurs parents, que l'exemple du Tsar ne rassurait qu'à moitié lorsqu'ils voyaient leurs fils s'engager dans une carrière qu'on leur avait enseigné à considérer comme désordonnée et irréligieuse. Ce mouvement n'ayant pas de racines dans la vie du peuple, ne pouvait s'épanouir normalement. Quand Alexis mourut, en 1670, la « Chambre des Comédiens » fut fermée. Matvéiev fut exilé, et il se produisit une réaction en faveur de l'ascétisme.

Mais l'impulsion avait été donnée, et à partir de ce moment le drame ne fut jamais complètement banni de la vie russe. Quelques-uns des boyards « occidentalisés » entretinrent des théâtres privés — exactement comme leurs ancêtres avaient entretenu les bardes et les compagnies de Skomorokhi — dans lesquels on jouait des pièces basées sur les événements contemporains ou sur les légendes populaires; tandis que l'école dramatique resta longtemps confinée dans les murs de l'Académie ecclésiastique de Zaikonospasskaya. Ainsi, les fondations de l'art dramatique russe, qui comprenait aussi les premiers pas vers l'opéra et le ballet, furent posées avant la dernière décade du XVII^e siècle.

L'avènement au trône de Pierre le Grand ne fut pas du tout favorable à la musique. Les beaux-arts ne disaient rien à l'esprit utilitaire de ce monarque. La musique avait cependant cessé d'être regardée comme l'un des sept péchés capitaux, mais son sort était

pire, puisque, grâce à l'irruption de nouvelles idées et de coutumes cosmopolites, les chants nationaux semblaient être, pour un temps, complètement oubliés. En ce qui concerne le drame, les choses avancèrent plus rapidement. Pierre le Grand, qui considérait comme la mission de sa vie l'union plus ou moins forcée de la Russie avec l'Europe occidentale, comprit l'importance du théâtre comme moyen inférieur d'arriver à ses fins. Pendant ses voyages à l'étranger, il avait observé l'influence exercée par le drame sur la vie sociale des autres peuples. En 1697, il assista à une représentation du ballet *Cupidon* à Amsterdam; puis, à Vienne et à Londres, il entendit les opéras italiens, qui commençaient à être en vogue dans ces pays, et s'enthousiasma de la *prima donna* anglaise, Cross. Pendant son séjour à Vienne, il prit part lui-même, sous le costume d'un paysan de la Frise, à un spectacle champêtre (*Wirthschaft*) donné à la Cour. C'est ainsi que lui vint l'idée de reconstituer la « Chambre des Comédiens » fondée par son père. De même qu'Alexis avait autrefois envoyé von Staden chercher des acteurs étrangers pour les amener en Russie, Pierre chargea un Slovaque nommé Splavsky, capitaine dans l'armée russe, d'une semblable mission. Le boyard Golovine fut aussi chargé de la construction d'un bâtiment convenable, près du Kremlin. Après deux voyages, Splavsky réussit à amener en Russie une troupe allemande formée par un impresario de Dantzig, Johann Christian Kunst. Au commencement, ces acteurs montrèrent aussi peu d'empressement à se rendre en Russie que ceux de la génération précédente, car ils avaient entendu parler de ce pays d'une façon désavantageuse par un certain aventurier écossais, Gordon, qui avait été employé dans un théâtre de marionnettes, et puni du knout pour meurtre. Finalement, en avril 1702, Kunst signa un contrat, par lequel ses principaux comédiens acceptaient, pour la

somme annuelle d'environ 4,200 roubles, « de faire leur devoir comme de fidèles serviteurs pour amuser et égayer Sa Majesté le Tsar par toutes sortes d'inventions et de divertissements, et dans ce but, de rester toujours sobres, vigilants et empressés. » La troupe de Kunst se composait de lui-même, désigné comme « Directeur des Comédiens de Sa Majesté le Tsar », de sa femme Anna et de sept acteurs. Il s'était à peine fixé à Moscou, qu'il se plaignit de la hâte avec laquelle Splavsky lui avait fait quitter l'Allemagne avant qu'il ait eu le temps d'engager de bons comédiens « habiles à chanter. » Les acteurs jouaient en allemand, mais un certain nombre de clercs de la chancellerie des ambassadeurs furent envoyés à Kunst pour apprendre le répertoire russe. En 1703 seulement, le premier théâtre de Russie, un bâtiment de bois, fut érigé près du Kremlin, à Moscou; en attendant, les pièces étaient données à la résidence du général Franz Lefort, dans le quartier allemand de la ville. Ce fut là, à l'occasion de l'entrée triomphale de Pierre à Moscou, que Kunst donna *Alexandre et Darius,* pièce suivie de *La cruauté de Néron,* comédie en sept actes, *Le médecin malgré lui,* et *Mahomet et Zulima,* comédie entremêlée de chants et de danses. Le nouveau théâtre était un sincère essai du Tsar Pierre pour faire profiter de cette forme d'amusement un public plus étendu que le cercle privilégié invité aux spectacles donnés à la Cour d'Alexis. Pour l'époque et le pays, l'installation était tout à fait somptueuse. Le prix des places variait entre dix, six, cinq et trois kopecks. En 1704, il se donnait chaque semaine deux spectacles qui duraient ordinairement de cinq heures à dix heures du soir. En 1705, Pierre le Grand donna l'ordre de jouer les pièces alternativement en russe et en allemand, et pendant la représentation, « les musiciens devaient jouer de divers instruments. » Les Russes de tous rangs et les étrangers étaient invités à assister au spectacle

« comme il leur plairait, tout à fait librement, sans avoir rien à craindre. » Les jours de représentation, les portes conduisant dans le Kremlin, la Kitaï-gorod et la Biéli-gorod restaient ouvertes jusqu'à une heure tardive, afin de faciliter le passage des spectateurs. Dès le début, Kunst demanda des facilités pour monter des opéras; il réclama aussi un orchestre. Sept musiciens furent engagés à Hambourg par contrat spécial, et un agent fut envoyé « pour acheter à Berlin des petits garçons avec des hautbois et des flûtes. » En même temps, quelques magnats russes entretenaient des orchestres privés, comme ceux que possédaient certains nobles allemands. Le prince Gregory Oginsky céda quatre des musiciens de son orchestre privé pour le service royal de Moscou. Douze chanteurs russes furent adjoints au directeur des musiciens de Hambourg, Sienkhext, afin qu'ils apprissent à jouer du hautbois. Nous ne savons rien de l'organisation d'une troupe de chanteurs, parce que, selon toute probabilité, d'accord avec les coutumes du temps, les acteurs devaient aussi savoir chanter.

Dans la comédie de *Scipion l'Africain* et dans *La Chute de Sophonisbe, la Reine de Nubie* (une adaptation de la tragédie de Loenstein intitulée *Sophonisbe*, 1666) des airs très courts et d'autres intermèdes musicaux faisaient partie de la pièce. La musique jouait aussi un rôle subordonné dans l'adaptation de l'opéra tragique de Cicconini *Il tradimento per l'honore, overo il vendicatore pentito* (Bologne, 1664), et dans une adaptation du *Don Juan* de Molière. Ces pièces, et d'autres encore du répertoire du jour, provenaient de différentes sources européennes, mais passaient presque invariablement dans la langue russe par l'intermédiaire de la langue allemande. Ce travail de traduction se poursuivait à la chancellerie des ambassadeurs, car là seulement on pouvait trouver des hommes ayant quelque connaissance des langues

étrangères. Ces traductions étaient négligées et inexactes, aussi n'y a-t-il aucune vitalité littéraire dans les productions de cette époque, à moins qu'on ne la trouve dans les intermèdes d'un comique quelque peu rude, qui étaient plus appréciés du public non cultivé que les pièces elles-mêmes. Siméon Smirnov fut le premier Russe qui écrivit des intermèdes comiques de cette sorte; ils étaient presque aussi grossiers et aussi scandaleux que les pièces des *Skomorokhi* des siècles passés. On ne peut prouver que du temps de Pierre le Grand un opéra, dans le sens d'un drame dans lequel la musique domine, fût jamais représenté sur la scène, mais il est indubitable d'après Tchéchikine qu'il existe un libretto d'opéra sur Daphné. Il paraît être l'écho de ce qui s'était passé à Florence cent ans auparavant, lorsque des traductions du livre de « Daphné », faites par Caccini et Peri, en 1594, firent peu à peu leur chemin dans différentes parties de l'Europe. Nous voyons qu'en 1635, cet opéra fut donné à Varsovie dans sa langue originale; puis, traduit deux ou trois ans plus tard en polonais, il eut trois éditions; l'une de celles-ci fut traduite en russe au commencement du XVIIIe siècle par un auteur anonyme. Le manuscrit de cette traduction se trouve à la Bibliothèque impériale, sous un des titres volumineux communs à cette époque: *Daphné poursuivie par l'amour d'Apollon est changée en un buisson de laurier,* ou *Les Actes d'Apollon et la belle Daphné; comment Apollon vainquit le méchant serpent Python, et fut lui-même vaincu par le petit Cupidon.* Il porte la signature d'un Dimitri Ilyinski, gradué de l'Académie slavo-latine de Moscou, qui semble avoir été non l'auteur, mais un simple copiste, et la date « Saint-Pétersbourg 1715 ». Les élèves de cette académie maintinrent vivantes, pendant quelque temps, les traditions des représentations dramatiques, côte à côte avec le théâtre officiel subventionné par l'Etat. Les spectacles

continuèrent à consister principalement en épisodes bibliques; ils étaient ordinairement combinés de telle façon qu'ils servaient à défendre l'Eglise orthodoxe. Ils avaient lieu périodiquement, et ne renfermaient aucune allusion à la vie contemporaine. Parallèlement à eux, on peut citer les pièces allégoriques et panégyriques jouées par les étudiants en médecine du grand hôpital de Moscou. Quelque rudes que fussent les productions de ces deux institutions, elles représentent mieux le mouvement spontané de la vie nationale que les pièces littéraires importées du théâtre officiel.

Kunst mourut en 1703, et Otto Fürst, dont le nom russe était Artemien, lui succéda. Il avait quelque connaissance de la langue russe, et en peu de temps, les acteurs prirent l'habitude de jouer dans les pièces nationales. Mais on ne peut pas dire que cette tentative de théâtre national fut vraiment un succès; c'était une plante de serre chaude, cultivée et maintenue en vie par la faveur royale, et quand le Tsar transporta sa Cour à Saint-Pétersbourg, ce théâtre attira de moins en moins l'attention du public. Le théâtre de la Place Rouge fut démoli avant 1707. La troupe de Fürst continua cependant à donner ses représentations à Préobrajensky, la résidence de la Tsarevna Natalia Alexséievna, sœur cadette de Pierre le Grand, et plus tard au palais de la Tsaritsa Prascovya Féodorovna, à Ismaïlov. Le théâtre privé de ce palais ne fut jamais fermé durant la vie de la Tsaritsa veuve, qui mourut en 1723. Sa fille aînée, la duchesse de Mecklembourg, aimait toutes les sortes d'amusements; tandis que sa seconde fille, la duchesse de Courlande, qui devint l'impératrice Anne de Russie, et qui venait souvent visiter sa mère à Ismaïlov, aimait particulièrement le théâtre. Les dames d'honneur se joignaient aux élèves de Fürst pour les représentations, tandis que la duchesse de Mecklembourg servait fréquemment de régisseur. L'entrée était libre, et quoique les places

fussent spécialement réservées aux gens de la Cour, le public semble y avoir été admis sans distinction, si nous en croyons les récits du page Bergholds, qui raconte qu'on lui vola une fois son tabac dans sa poche, et que deux de ses compagnons se plaignirent de la disparition de leurs mouchoirs de poche en soie.

Vers 1770, une troupe théâtrale, composée entièrement d'acteurs et d'actrices du pays s'établit à Saint-Pétersbourg, sous le patronage de la Tsarévna Natalia Alexséievna, qui écrivit elle-même deux pièces qu'elle fit représenter. La princesse employa tout son pouvoir à seconder les efforts de Pierre le Grand pour populariser le drame. En 1720, le Tsar envoya Yagoujinsky à Vienne pour former une troupe d'acteurs sachant parler le tchèque, dans l'espoir qu'ils apprendraient plus facilement le russe que les Allemands, mais sa mission n'eut aucun succès. En 1723, une troupe allemande, sous la direction de Mann, visita la nouvelle capitale, et donna des représentations dans sa propre langue. Elle était patronnée par l'impératrice Catherine I. A cette époque, le duc de Holstein, qui plus tard épousa la Tsarévna Anne, était en visite à Saint-Pétersbourg, et la Cour semble avoir fréquenté souvent le théâtre; mais il n'existe aucune indication sûre que la troupe de Mann ait donné des représentations d'opéra. Un nouveau théâtre fut inauguré à Saint-Pétersbourg en 1725, l'année de la mort de Pierre le Grand.

## CHAPITRE II

### L'OPÉRA RUSSE AVANT GLINKA

L'histoire de la musique russe entre dans une nouvelle période avec l'avènement au trône de l'Impératrice Anne. Les airs nationaux commencent alors à être timidement cultivés, mais l'inauguration d'une école de musique nationale était encore à l'état de projet lointain, grâce à l'influence de l'Europe occidentale, qui était devenue souveraine dans la société russe. La musique italienne venait d'atteindre son apogée, et en Russie comme en Angleterre, elle évinça toutes ses rivales pendant bien des années.

Peu après son couronnement, en 1732, l'impératrice Anne, amoureuse du plaisir, organisa des représentations théâtrales dans son Palais d'Hiver, et écrivit à l'évêque Théofane Prokovitch pour lui demander de lui fournir trois chantres d'église. La pièce donnée était un « drame scolastique » intitulé *Les Actes de Joseph*, et un élève fameux de l'Académie Slavo-latine, Vassily Cyrillovitch Trédiakovsky, poète et grammairien, et l'un des premiers créateurs de la langue littéraire russe, coopéra à sa composition et à son exécution. Les autres acteurs étaient les chantres envoyés par l'évêque et des élèves choisis dans le

Corps des Pages, parmi eux, Pierre et Charles, fils de Biron, le favori d'Anne. Quelques-uns des rôles de ces acteurs existent encore, avec la description de leurs costumes et des détails concernant la pièce, qui semblent indiquer que toute l'histoire biblique de Joseph était représentée, et que quelques personnages allégoriques, tels que la Chasteté, la Splendeur, l'Humilité et l'Envie étaient introduits dans le spectacle. La Splendeur était drapée dans un vêtement rouge, garni de galons d'argent; la Chasteté était vêtue de blanc, sans aucun ornement; elle portait une couronne de lauriers sur la tête, et une branche de lys dans la main. Outre Jacob, Joseph et ses frères, il y avait des rôles pour le roi Pharaon et deux de ses sénateurs, pour les magiciens, les esclaves, les serviteurs, et même pour un bourreau qui, lisons-nous, était vêtu d'une courte tunique d'étoffe rouge, et portait un bonnet jaune orné d'une plume.

Ces spectacles vieillots et édifiants ennuyèrent bientôt l'impératrice Anne. Des acteurs italiens apparurent à la Cour et donnèrent des comédies amusantes, renfermant occasionnellement des intermèdes musicaux. L'impératrice employa Trédiakovsky à traduire les pièces qui étaient jouées devant elle, car elle ne connaissait pas l'italien. Cette nouvelle forme d'amusement était tellement à son goût, qu'elle décida d'instituer une troupe italienne permanente à Saint-Pétersbourg, et fut la première qui fonda en Russie un théâtre consacré exclusivement à l'opéra. Ce fait amène sur la scène une personnalité inséparablement liée à l'histoire de l'Opéra russe: Francesco Araja, qui est la première personnification tangible de la musique d'opéra en Russie, car tous ses prédécesseurs qui composèrent pour les spectacles de Kunst et de Fürst sont restés anonymes.

Araja naquit à Naples en 1700. Son premier opéra *Bérénice*, fut donné à la Cour de Toscane en 1730;

son second, *Amore per Regnate*, fut représenté bientôt après, à Rome. Ceci semble avoir attiré l'attention de l'ambassadeur russe en Italie, et en 1735, le compositeur fut invité à se rendre à Saint-Pétersbourg, comme directeur de la nouvelle troupe d'opéra italien. Les spectacles eurent lieu au Palais d'Hiver, en hiver, et en été, au théâtre du Jardin d'Eté. Il est possible que la première saison d'Araja ait débuté par la représentation d'une de ses propres œuvres avec un texte russe. La traduction de Trédiakovsky de *La Forza dell' Amore e dell' Odio* est décrite comme « un drame musical joué au Nouveau Théâtre, sur l'ordre de Son Altesse Impériale Anna Johannovna, Autocrate de toutes les Russies. Publié à Saint-Pétersbourg par l'Académie impériale des Sciences. » Il n'est pas impossible que cette œuvre, de comparativement peu d'importance, ait inspiré à Trédiakovsky sa grande innovation littéraire: le remplacement des vers syllabiques par l'accentuation tonique. Fait significatif, son livre sur ce sujet parut la même année, et Tchéchikine pense que l'étude de l'opéra italien du XVIIIe siècle, avec sa versification correcte, peut avoir suggéré à l'auteur les théories qu'il développe dans son volume. Le même opéra fut donné deux ans plus tard en italien sous le titre d'*Abizare*. Les autres opéras d'Araja donnés en russe, sont *Seleucus* (1744), *Mithridate* (1747), *Le Couronnement d'Eudoxie*, ou *Théodosia II* (1751) et *Didon abandonnée* avec libretto de Metastasio (1758); ce dernier fut joué à Moscou l'année suivante, et semble avoir été la première des œuvres d'Araja représentée dans la vieille capitale.

L'impératrice Elisabeth succéda à sa cousine Anne en 1741, et Araja conserva ses fonctions de Maître de Chapelle de la Cour. Comme Pierre le Grand, Elisabeth désirait vivement populariser le drame en Russie. Elle avait du goût pour l'art gaulois, et elle institua une troupe qui donnait des comédies et

des tragédies françaises, alternativement avec la troupe d'opéra d'Araja. Elisabeth obligeait ses dames d'honneur à assister à chaque spectacle, et annonçait occasionnellement que les classes supérieures des marchands pouvaient assister aux représentations certains soirs, « pourvu qu'ils fussent bien habillés » (1).

L'opéra russe fit un pas décisif en avant quand, en 1751, Araja composa la musique sur un texte purement russe. Le sujet, *La Clemenza di Tito,* que Mozart traita plus tard en 1791, n'avait rien de commun avec la vie nationale, mais le libretto était l'œuvre de F. G. Volkov, et l'effet était tout à fait homogène, car tous les chanteurs chantaient dans la langue nationale, au lieu que quelques-uns chantassent en russe, et les autres en italien, comme auparavant. Cette coutume insipide ne disparut pas entièrement jusqu'au xix^e siècle, mais elle devint de moins en moins générale. Ainsi, en 1755, nous voyons que *Céphale et Procris,* d'Araja, fut confié entièrement à des chanteurs russes de naissance. Le libretto de cet opéra était de Soumarakov, et construit avec des matériaux empruntés aux « Métamorphoses » d'Ovide. L'œuvre paraît avoir été publiée en 1764, et quelques-uns la proclament la première œuvre musicale imprimée en Russie. J. B. Jurgenson, chef de la fameuse maison d'édition de musique, à Moscou, qui a soigneusement collectionné les publications musicales russes du xviii^e siècle, déclare qu'il n'a jamais trouvé aucun des opéras d'Araja imprimé en caractères musicaux. Le fait que la musique aurait été imprimée en Russie avant le règne de Catherine II demande encore à être vérifié. Les décors de *Céphale* furent peints par Valeriani qui portait un des plus hauts titres conférés à la Cour de Russie, à savoir: « Premier peintre d'histoire, professeur de perspective

(1) Gorbounov. *Une esquisse de l'Histoire de l'Opéra russe* (en russe).

(décoration de la scène), et ingénieur du théâtre de la Cour Impériale de Russie. » Parmi les chanteurs qui participèrent au spectacle se trouvaient Elisabeth Biélogradsky, fille du célèbre joueur de luth, le comte Razoumovsky, et Gravrilo Martsenkovitch, connu sous le nom de Gravilouchko. Le succès de l'opéra fut grand, et l'impératrice offrit au compositeur un manteau de martre zibeline en témoignage de sa reconnaissance. En 1755, Araja ayant amassé une fortune considérable retourna en Italie, et passa le reste de ses jours à Bologne.

Sous le règne de l'impératrice Elisabeth, la musique devint la folie à la mode. Chaque grand propriétaire entretenait une troupe ou un chœur. A cette époque, l'influence du favori de l'impératrice, Razoumovsky, se fit sentir en faveur des airs russes. A cette époque aussi, quelques musiciens russes de talent furent éduqués, ou à la Chapelle de la Cour, ou dans l'un des orchestres privés créés par l'aristocratie; mais l'influx des étrangers en Russie menaçait de faire chavirer le frêle esquif du talent national, qui venait seulement d'être lancé avec fierté sur l'océan social. La majorité de ces étrangers se composait de médiocrités qui trouvaient plus commode d'en imposer aux Russes naïfs, que de gagner leur vie dans leur propre pays; mais les noms de Sarti, de Paesiello et de Cimarosa ressortent, comme de glorieuses exceptions, parmi cette foule de compositeurs de troisième et de quatrième ordres.

C'est à Féodor Grigoriévitch Volkov, dont le nom a déjà été mentionné comme auteur du premier vrai libretto russe, qu'a aussi été accordé l'honneur de produire le premier opéra russe pouvant émettre quelque prétention au style national. Volkov naquit à Kostroma, en 1729; il était le fils d'un marchand. Grâce à la mort de son père, et au second mariage de sa mère, sa demeure fut transférée à Yaroslav. Là, il

reçut sa première instruction d'un pasteur allemand au service de Biron, duc de Courlande, alors exilé à Yaroslav. Au cours d'une visite à Saint-Pétersbourg en 1746, Volkov fut si captivé par la première impression que lui fit l'opéra italien, qu'il résolut d'avoir une troupe théâtrale à lui. Il réunit quelques amateurs enthousiastes, et commença par donner quelques représentations dans sa propre maison, à Yaroslav. L'essai réussit si bien que la réputation de ses spectacles parvint à l'impératrice Elisabeth, et que les jeunes acteurs furent invités à sa Cour en 1752, où ils donnèrent une représentation privée d'une « comédie » avec intermèdes musicaux, intitulée *La Repentance du Pécheur*, par Dimitri, le métropolitain de Rostov. Un des résultats de cette production fut que l'impératrice résolut de poursuivre l'éducation de deux des membres de la troupe, dont l'un Ivan Dmitriévsky, devint le plus célèbre acteur russe de son temps. En 1759, Volkov fut envoyé à Moscou pour y fonder un « Théâtre de la Cour ». Les festivités qui accompagnèrent le couronnement de Catherine II dans la vieille capitale comprenaient une mascarade somptueuse, intitulée *Minerve triomphante*, arrangée par Volkov, et dans laquelle la musique chorale jouait un rôle. Tandis qu'il était occupé à organiser la procession, Volkov fut atteint d'un dangereux refroidissement, dont il ne se rétablit jamais complètement; il mourut en avril 1763. Il était grand amateur de musique, et en faisait usage dans les pièces qu'il produisait, mais il s'élève des doutes graves sur sa capacité d'avoir composé la musique du premier opéra comique russe, *Tanioucha* ou l'*Heureuse Rencontre* qui est censé avoir été publié en novembre 1756. Gorbounov pense qu'il est tout à fait improbable qu'un tel opéra ait jamais existé (1), parce que le biographe de Volkov,

(1) Gorbounov. *Une esquisse de l'Histoire de l'Opéra russe.*

Rodislavsky, n'a pas de meilleure source, pour affirmer sa composition et sa production, que quelques vieux prospectus appartenant à l'acteur Nossov, qui ne semblent avoir existé que dans l'imagination du compilateur. L'affirmation que *Tanioucha* a été le premier opéra national russe ne doit donc être acceptée que sous toutes réserves.

Evstignei Platovitch Fomine naquit le 5 août 1741 (A. S.) à Saint-Pétersbourg. Il était un élève de l'Académie des Arts, et parce qu'il avait un talent musical qui promettait, on l'envoya étudier en Italie où il fréquenta pendant quelque temps l'Académie de musique de Bologne, et fit de rapides progrès. Il commença sa carrière musicale à Moscou, en 1770, mais semble avoir émigré à Saint-Pétersbourg avant la mort de Catherine II. Il fut chargé de composer la musique pour un libretto dû à la plume de l'impératrice elle-même, intitulé *Boéslavitch, le Héros Novgorodien.* Catherine n'ayant pas une confiance assez grande dans les capacités de Fomine soumit la partition à Martini. Le résultat semble avoir été satisfaisant. En 1797, Fomine fut employé aux Théâtres Impériaux comme directeur musical et répétiteur; il devait aussi enseigner le chant aux plus jeunes artistes des deux sexes dans les écoles, et accompagner à l'orchestre dans les opéras français et italiens. Pour ces fonctions, il recevait une somme annuelle de 720 roubles. Fomine mourut à Saint-Pétersbourg en avril 1800. Il écrivit un nombre considérable d'opéras parmi lesquels *Aniouta* (1772), libretto de M. V. Popov; *La Bonne Jeune Fille* (Dobraya Dévka) (1), libretto de Matinsky (1777); *Régénération* (Péréiojdenia) (1777); en janvier 1779 son *Meunier Sorcier* (Melnik-Koldoun), opéra en trois actes, libretto de Ablessimov, fut joué pour la première

(1) Quelques autorités croient que la musique, aussi bien que le texte de cet opéra, a été écrite par Matinsky.

fois et devint l'un des opéras qui eurent le plus de succès au XVIIIe siècle; un opéra en un acte, livret de NIKOLAIEV, intitulé *Le Tuteur Professeur*, ou l'*Eloquence persuasive de l'amour*, fut donné à Moscou; et en 1786 *Boéslavitch*, en cinq actes, texte de Catherine II, fut monté au Palais de l'Ermitage; *Le Sorcier*, La Diseuse de Bonne Aventure et *La Marieuse*, en trois actes datent de 1791. Deux opéras parurent en 1800, *Les Américains*, libretto de KLOUCHINE, et *Chlorinde et Milon*, dont les paroles furent fournies par l'écrivain bien connu, KAPNIST. Autant qu'on peut le savoir, FOMINE composa dix opéras, et écrivit aussi la musique d'un mélodrame intitulé *Orphée* (1). Il est probable, cependant, que FOMINE produisit réellement plus d'œuvres musicales pour la scène, car il a été prouvé qu'il prenait occasionnellement un pseudonyme, de crainte d'insuccès. Nous ne parlerons ici que de trois œuvres de sa volumineuse production.

*Aniouta* dut une partie de ses succès au libretto de POPOV, qui constituait une faible protestation contre l'autocratie féodale. Le paysan Miron chante au premier acte quelques vers naïfs dans lesquels il se lamente sur le sort pénible des paysans: « Ah! comme je suis fatigué », dit-il, « Pourquoi sommes-nous des paysans et non des nobles? Alors, nous pourrions croquer du sucre tout le jour, nous reposer au chaud sur le poêle, et nous promener dans nos voitures. » Si nous écartons l'idée que la *Tanioucha* de VOLKOV ait été le premier opéra écrit par un compositeur russe, cet honneur doit revenir à l'*Aniouta* de FOMINE.

Des preuves contemporaines de l'immense succès du *Meunier* (MELNIK-KOLDOUN) ne manquent pas. Le Dictionnaire dramatique de 1787 nous informe qu'il

(1) Karatagyne donne une liste de vingt-six opéras dans la préface du *Meunier*, édition de Jurgenson.

fut joué vingt-sept soirs de suite, et que le théâtre était toujours plein. Il plaisait non seulement aux Russes, mais aussi aux étrangers qui étaient à la Cour. La preuve la plus évidente de sa popularité est le nombre d'imitations inférieures qui en furent faites.

Le libretto du *Meunier*, comme celui d'*Aniouta*, était teinté d'un libéralisme prudent. Ici, ce n'est pas un paysan, mais un propriétaire rural qui « laboure et travaille, et tire les loyers des paysans » qui joue le principal rôle. Celui du Meunier fut admirablement tenu par Kroutitsky (1754-1783), qui, après la première représentation; fut mandé dans la loge de l'impératrice et reçut en cadeau une montre d'or. Mais sans aucun doute, la musique de Fomine aida au succès de l'opéra. L'œuvre a été re-publiée avec une préface intéressante par P. Karatagyne (Jurgenson, Moscou), elle est donc facilement accessible à ceux qui s'intéressent à l'histoire primitive de l'opéra russe. La musique est quelque peu une musique d'amateur et manque de ressources techniques. Fomine ne s'aventure pas jusqu'au chœur, le lyrique succède au lyrique, et les duos sont en réalité des solos alternants, avec quelques phrases à la tierce à la fin des vers. Mais, en Russie, le public du XVIIIe siècle n'était pas très critique, et il se délectait des sensations nouvelles qu'il éprouvait en entendant chanter des chants populaires sur la scène. Au second acte, Aniouta l'héroïne, chante une jolie mélodie tirée d'un air populaire familier qui éveillait un grand enthousiasme. Les chants et leurs paroles se rapprochaient tellement des airs populaires originaux, qu'ils portaient aux nues, sans aucun doute, tous les occupants du parterre et des places à bon marché, tandis que pour la partie plus exigeante de l'auditoire, le rôle du Meunier était écrit dans le style conventionnel de l'opéra-bouffe. Cette judicieuse combinaison satisfaisait tous les goûts.

Nous trouvons beaucoup plus de connaissances

techniques dans l'opéra de FOMINE, *Les Américains*, composé environ treize ans plus tard. Au second acte, il y a un duo d'amour bien développé entre Gusman et Zimara; les quatuors et les chœurs, quoique courts, sont plus libres et plus expressifs; il y a une plus grande variété de modulations; dans son ensemble, l'œuvre reflète l'influence de MOZART, et laisse entrevoir la venue d'une école plus moderne. Le libretto est extrêmement naïf, les Américains étant en réalité les habitants primitifs de l'Amérique, les Indiens Peaux-Rouges; mais dans la musique de l'opéra, il n'y a rien qui les différencie des personnages espagnols; ils chantent tous la même chose. Cependant, les progrès réalisés dans la musique, comparée à celle de ses premiers opéras, prouvent que FOMINE doit avoir possédé un talent réel. Toutefois, c'est par le *Meunier* qu'il vivra dans la mémoire du peuple russe, grâce à son utilisation des airs populaires. Citons quelques lignes de la préface de KARATAGYNE, composée pour cette œuvre : « FOMINE a incontestablement le droit d'être appelé notre premier compositeur national. Avant l'apparition du *Meunier*, l'opéra en Russie avait été entièrement entre les mains de *maestri* italiens itinérants. GALUPPI, SARTI, PAESIELLO, CIMAROSA, SALIERI, MARTINI et d'autres, régnèrent despotiquement sur l'orchestre et les chanteurs de la Cour. La musique italienne avait seule le droit d'existence, et les compositeurs russes ne pouvaient se faire connaître que sous le patronage des Italiens. » Ceci entraîna parfois des conséquences tragiques, comme dans le cas de BÉRÉZOVSKY, dont les efforts pour s'affranchir de la tutelle de SARTI lui coûtèrent la protection du grand POTEMKINE, et le précipitèrent dans un abîme de désespoir dont il ne sortit que par le suicide. Il ne faut cependant pas attacher trop d'importance à ce ressentiment contre l'influence italienne, si fortement exprimé en Russie et ailleurs. Les Italiens n'ont exercé

leur dictature, dans les pays de leur conquête musicale, qu'aussi longtemps qu'il n'existait aucun compositeur national assez fort pour rivaliser avec eux. Le succès de Fomine prouve clairement qu'aussitôt qu'un musicien du pays apparaissait sur la scène, en sachant s'adapter aux goûts du peuple dans un style qui ne fût pas trop élevé pour une compréhension rudimentaire, il n'avait pas à se plaindre du manque d'enthousiasme.

Il est à regretter qu'aucun de ses contemporains n'ait jugé bon d'écrire sa biographie; mais en ce temps-là, la littérature russe était exclusivement aristocratique, et Fomine quoique ayant quelque peu l'étoffe d'un héros, était du peuple — un serf.

L'histoire contemporaine est également silencieuse à l'égard de Michael Matinsky, qui mourut dans la seconde décade du XIXe siècle. Lui aussi était un serf, né sur les terres du comte Yagjinsky; il fut envoyé par son maître en Italie pour y étudier la musique. Il composa plusieurs opéras dont le plus réputé fut *Le Gostinny Dvor à Saint-Pétersbourg*, une œuvre qui fit éventuellement son chemin jusqu'à Moscou. On raconte que dans sa jeunesse, Matinsky fit partie de la troupe privée du comte Razoumovsky. En plus de son activité musicale, il occupait le poste de professeur de géométrie à l'Institut Smolny à Saint-Pétersbourg.

Vassily Paskiévitch était musicien privé de l'impératrice Catherine II. En 1763, il fut engagé premièrement comme violoniste, et ensuite comme compositeur dans les théâtres de Saint-Pétersbourg; il dirigeait aussi l'orchestre aux bals de la Cour. Quelques-unes de ses romances, qui sont sentimentales, mais d'une couleur nationale agréable, sont encore populaires en Russie. On lui attribue sept opéras en tout. Le premier, *L'Amour amène le Chagrin*, fut représenté au Théâtre de l'Ermitage en 1772. Quelques années plus tard, Paskiévitch fut invité à mettre en musique un libretto

écrit par l'impératrice elle-même. Le sujet de cet opéra est tiré du conte du *Tsarévitch Féveï :* c'est le panégyrique du bon fils d'un roi sibérien, qui était patriote et brave — en fait, possesseur de toutes les vertus. L'impératrice semble avoir été influencée dans le choix de son sujet par son indulgente affection pour son petit-fils favori, le futur Alexandre I. Le Prince Féveï ne fait rien pour se distinguer, mais la plupart des personnages de l'opéra s'extasient sur ses charmes et ses qualités, et il est manifeste que, dans son libretto, Catherine voulait adresser un compliment flatteur à son petit-fils. Certains passages de la musique devaient faire appel aux sentiments du public russe, tout spécialement un air: « Ah! toi, mon petit père! » chanté à la manière d'une vieille femme de village. D'autres morceaux de l'opéra ont le même parfum, un peu fade, qui prévaut dans les chants de Paskiévitch. Ce qui rehausse l'opéra, c'est probablement son élément kalmouk, qui doit avoir conféré un certain humour et un caractère oriental aux paroles comme à la musique. A un certain endroit, le texte signifie à peu près ceci: « Chez les Kalmouks nous mangeons du kaimak, du souliak, du tourmak; nous fumons du tabac et nous buvons du koumiss, » et la cadence de ces mots peu familiers doivent avoir procuré quelque diversion aux auditoires de ce temps-là (1).

Mais, cependant, quelque ennuyeux que puisse paraître aux amateurs modernes le sujet de *Féveï, celui* du troisième opéra de Paskiévitch, *Fédoul et ses enfants,* obtiendrait sûrement le prix pour son ineptie, parmi les opéras russes du XVIIIe siècle. La veuve Fédoul annonce à ses quinze enfants, déjà grands, son intention de se remarier avec un jeune veuf; au premier moment, et non sans raisons, la famille murmure à

(1) *Une histoire de l'Opéra Russe* (*Istoriya Russ. Operi*). Jurgenson, Saint-Pétersbourg. 1905.

la perspective d'avoir un beau-père, mais, après avoir été scandalisée du mariage avec le prince, au premier acte, elle chante solennellement ses louanges au finale du dernier acte.

En coopération avec SARTI et CANOBBIO, PASKIÉVITCH composa la musique d'un autre libretto de l'impératrice Catherine, intitulé *Le Règne d'Oleg,* représenté au Théâtre de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, en septembre 1794. La partie de cette œuvre dont Paskiévitch avait été chargé semble être les chœurs, qui donnent une couleur nationale à l'opéra. Il emploie des thèmes qui nous sont maintenant devenus familiers dans les œuvres des musiciens russes subséquents, tels que *La Slavsia* en l'honneur du Tsar, et le thème petit-russien *La Grue* (JOURAVEL) que TCHAÏKOVSKY a employé dans sa seconde symphonie. Les accompagnements orchestraux consistent parfois en variations sur le thème, genre très en faveur chez les musiciens russes d'une école plus moderne. Les autres opéras de PASKIÉVITCH sont *Les Deux Antoines* (1804) et l'*Avare* (1811). PASKIÉVITCH n'avait pas le talent de FOMINE, mais nous devons lui faire crédit, si ce n'est d'avoir inventé, d'avoir au moins développé l'usage des chants populaires dans l'opéra russe.

Dans un livre ayant pour but de donner une idée générale de l'histoire de l'opéra russe aux lecteurs français, il est à peine nécessaire d'entrer dans des détails sur des compositeurs tels que VANJOUR, BULANT, BRIKS, A. PLESTCHÉIEV, NICHOLAS POMORSKY, l'Allemand HERMANN RAUPACH, CANOBBIO, KERZELLI, TROINNI, STAUBINGER, et d'autres musiciens russes et étrangers, qui jouèrent un rôle plus ou moins utile dans la vie musicale de Saint-Pétersbourg et de Moscou pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Trois Italiens et deux Russes, cependant, à part ceux déjà mentionnés, sortent du rang et méritent d'être cités ici.

Vincente Martin (Martin y Solar) d'origine espagnole, naquit en 1754, et émigra dans son enfance en Italie, où il était connu sous le nom de *lo Spagnulo.* Il écrivit un opéra, *Iphigénie en Aulide,* pour le carnaval de Florence en 1781, puis ayant acquis, en Italie, quelque réputation comme compositeur il se rendit à Vienne en 1785. Là, son succès fut immense, à tel point que son opéra *Una Cosa Rara* devint un rival sérieux pour les *Nozze di Figaro* de Mozart. Une année plus tard, Mozart fit à Martin l'honneur d'introduire un fragment de *Una Cosa Rara* dans le finale du second acte de *Don Juan.* Martin se rendit à Saint-Pétersbourg en 1788, sur l'invitation de la troupe d'opéra italienne. Pendant son séjour en Russie, huit de ses opéras furent donnés dans le pays, y compris *Dianino,* un opéra d'occasion, texte de Catherine la Grande; *La Cosa Rara,* traduite par Dmitrievsky; *Fédoul et ses enfants,* auquel il coopéra avec le compositeur national Paskiévitch; *Une Fête Champêtre,* libretto de V. Maikov, et un opéra comique en un acte, *Bonne chance,* ou *Voilà mon jour,* paroles de Kobyakov. Le fait que Martin écrivit si fréquemment sur des textes russes lui assure une place dans l'histoire de l'opéra russe. Martin était tenu en grand honneur dans la capitale, et l'empereur Paul I en fit un conseiller privé. Ceci ne l'empêcha pas, cependant, de souffrir de l'inconstance de la mode, car en 1808, les Italiens furent remplacés par une troupe d'opéra française, et Martin perdit son emploi. Il continua cependant à vivre en Russie, enseignant au monastère de Smolny et dans les familles aristocratiques de Saint-Pétersbourg, ville où il mourut en mai 1810.

Parmi les étrangers qui visitèrent la Russie au temps de Catherine la Grande, nul ne fut plus distingué que Guiseppe Sarti. Né à Faenza en décembre 1729, réputé comme célèbre compositeur d'opéras à l'âge de vingt-quatre ans, il fut nommé, en 1753,

directeur de l'Opéra italien et maître de chapelle de la Cour de Frédéric de Danemark. Il vécut à Copenhague, avec une interruption de trois années, jusqu'à l'été de 1755, époque à laquelle il retourna en Italie, où il devint par la suite maestro di capella de la cathédrale de Milan. Là, il passa neuf années d'activité extraordinaire, composant quinze opéras, outre des cantates, des messes et des motets. En 1784, Catherine la Grande lui proposa de venir visiter Saint-Pétersbourg, et le nomma compositeur de la Cour. Son opéra *Armide* fut accueilli avec un grand enthousiasme dans la capitale russe, en 1786. Il fut chanté en italien, car ce ne fut pas avant 1790 que Sarti prit part à la composition d'un opéra sur un libretto russe, *Le Règne d'Oleg,* écrit par l'impératrice elle-même, et auquel il coopéra avec Paskiévitch. Il composa un *Te Deum* pour célébrer la chute d'Otchakov devant l'armée de Potemkine; écrit pour chœur double, son effet triomphal était rehaussé par des tambours et des salves d'artillerie, un procédé qui, sans aucun doute, créa un précédent pour Tchaïkovsky lorsqu'il écrivit son ouverture occasionnelle « 1812 ». Beaucoup d'honneurs furent le lot de Sarti pendant les dix-huit ans qu'il vécut en Russie, entre autres sa nomination de membre de l'Académie des Sciences. Les intrigues du chanteur italien Todi l'obligèrent à se retirer pour un temps dans les terres appartenant à Potemkine, en Ukraine; mais il fut définitivement réinstallé dans les bonnes grâces de Catherine. Après la mort de l'impératrice, il se décida à retourner en Italie; cependant, il séjourna un certain temps à Berlin, où il mourut en 1802.

Giovanni Paesiello (1741-1816) fut un autre Italien célèbre que Catherine invita en 1776 à Saint-Pétersbourg, où il resta comme « inspecteur des opéras italiens, des opéras sérieux comme des opéras-bouffes, » jusqu'en 1784. Aucun des opéras qu'il écrivit pendant

son séjour à Saint-Pétersbourg ne fut composé sur un libretto russe ou chanté en langue russe. Son *Barbier de Séville,* écrit pendant qu'il vivait à Saint-Pétersbourg, devint ensuite si populaire chez les Italiens que lorsque Rossini s'aventura à prendre le même sujet, le public considéra cela comme une sorte de sacrilège. L'influence de Paesiello sur l'opéra russe fut pratiquement nulle.

Les offres généreuses de Catherine la Grande attirèrent à Saint-Pétersbourg, en 1765, Baldassare Galuppi (1706-1785). On ne peut qu'admirer le courage de ces musiciens italiens du XVIIIe siècle — la plupart déjà avancés en âge — qui leur faisait quitter le ciel ensoleillé de l'Italie pour le climat boréal de Saint-Pétersbourg. Galuppi dirigea pendant trois ans la chapelle impériale de la Cour, et fut le premier étranger qui composa la musique d'un texte en langue slave ecclésiastique, et introduisit le motet (dont le nom russe est « concert ») dans le service de l'église orthodoxe. Ses opéras *Il Re Pastore, Didon,* et *Iphigénie en Tauride,* ce dernier composé expressément pour l'opéra de Saint-Pétersbourg, furent tous représentés pendant son séjour dans la capitale, mais il n'est pas prouvé qu'aucun de ces opéras fut chanté en russe.

Maxime Sozontovitch Bérézovsky (1) (1745-1777) fit ses études à l'Académie ecclésiastique à Kiév, d'où, ayant une voix particulièrement belle, il passa à la chapelle impériale de la Cour. En 1765, il fut envoyé à Bologne, aux frais du gouvernement, pour étudier avec le célèbre Père Martini. Ses études furent brillantes, et il revint à Saint-Pétersbourg plein d'espoir et d'ambition pour s'apercevoir qu'il était incapable de lutter contre les intrigues des musiciens italiens de la Cour. Découragé et désappointé, il perdit la raison

(1) Il ne faut pas le confondre avec V.-V. Bérézovsky, dont *La Musique russe* (*Rousskaya Muzyka : Kritiko-istorichesky Ot cherk*) parut en 1898.

et se suicida à l'âge de trente-deux ans. Il laissa quelques compositions de musique sacrée (*a capella*) qui promettaient beaucoup. Pendant qu'il était en Italie, il composa un opéra intitulé *Demofonti* qui fut représenté avec succès à Bologne et à Livourne.

Dimitri Stépanovitch Bortniansky, né en 1751, commença aussi sa carrière comme chantre dans le chœur de la Cour, où il attira l'attention de Galuppi qui considéra son talent comme digne d'être cultivé. Quand Galuppi retourna en Italie, en 1768, Bortniansky eut l'autorisation de le rejoindre l'année suivante, à Venise, où il resta jusqu'en 1779. Il fut alors rappelé en Russie pour remplir différents postes importants, en relation avec le chœur impérial de la Cour. Il est maintenant connu surtout comme compositeur de musique sacrée; quelques-unes de ses compositions sont encore en usage dans les services de l'Eglise orthodoxe. Quoique un peu fade et trop italienne, sa musique ne manque pas de beauté. Il écrivit quatre opéras, deux sur des textes italiens, deux sur des textes français. Les titres des opéras italiens sont: *Alcide, Azioni teatrale postea in musica da Demetrio Bortniansky, 1778, in Venezia* et *Quinto Fabio, drama per musica rappresentata nel ducal teatro di Modena, il carnavale dell' anno* 1779. L'opéra comique français *Le Faucon* fut composé pour le divertissement du Tsarévitch Paul Pétrovitch et de sa Cour à Gatshina (1786); tandis que le *Fils Rival* fut représenté au théâtre privé à Pavlovsk en 1787 devant le Tsarévitch Paul et sa femme Maria Féodorovna.

Dès le commencement de mon livre, j'ai employé le mot « opéra » comme un terme général convenant aux œuvres que j'ai passées en revue; mais quoique quelques œuvres composées par des Italiens, ou sous une forte influence italienne puissent être avec justesse, décrites comme des opéras mélodiques, plus elles se rapprochent de ce type, moins elles rappellent le

style national russe. Cependant, la plupart de ces productions du XVIII^e siècle étaient plutôt des vaudevilles, pièces avec couplets et parfois intermèdes musicaux, dans lesquelles, comme TCHÉCHIKINE le fait remarquer, les vers étaient plus souvent parlés que chantés, par conséquent la forme en était plus déclamatoire que mélodique. SEROV, dans sa critique mordante de la musique de cette période, dit qu'elle était en grande partie approuvée par la bande d'Italiens indigents attachés à la Cour par leurs fonctions diverses de maîtres d'hôtel, de perruquiers, de costumiers et de confiseurs. Ceci, comme nous l'avons vu, est quelque peu exagéré puisque l'Italie a envoyé quelques-uns de ses meilleurs musiciens à la Cour de Catherine II. Même en admettant qu'une grande proportion des musiciens venus en Russie aient été de qualité inférieure, cependant, sous ce déguisement étranger d'un éclat faux et superficiel, les pulsations de la musique nationale subsistaient faibles et irrégulières. Si quelques airs purement italiens, à paroles russes, firent leur chemin dans les différentes sphères de la société et furent acceptés par des gens peu observateurs comme de vraies mélodies nationales, d'autre part, quelques vrais chants populaires s'introduisirent dans les opéras semi-italiens et éveillèrent l'enthousiasme populaire, comme nous l'avons vu dans les œuvres de FOMINE et de PASKIÉVITCH. Sur un certain point, l'attitude du public russe du XVIII^e siècle envers les opéras importés différa de la nôtre. Tous ceux qui eurent le plus de succès dans l'Europe occidentale parvinrent avec le temps à Saint-Pétersbourg, mais une beaucoup plus grande proportion d'opéras étrangers furent traduits dans la langue nationale, en Russie, que ce ne fut le cas dans nos pays.

En ce qui concerne le lieu où ils se donnaient, le premier « Théâtre d'Opéra » fut érigé par l'Impératrice Anne à Saint-Pétersbourg, mais il ne fut pas utilisé

exclusivement pour l'opéra; des comédies françaises et d'autres genres de spectacles y étaient donnés. Le bâtiment fut incendié en 1749, et les représentations théâtrales furent continuées pendant quelque temps dans les salons de gala de l'impératrice. Un nouveau théâtre d'opéra, construit en pierres, fut inauguré à Saint-Pétersbourg en 1750, après l'accession au trône de l'impératrice Elisabeth. Il était situé près du Palais Anitchkov. Catherine la Grande fit construire un autre théâtre en pierres dans la capitale, en 1774, qui prit le nom de « Grand Théâtre ». Après avoir été endommagé par le feu, il fut reconstruit et réouvert en 1836 (1). Reconstruit encore une fois en 1880, il devint le siège du Conservatoire et de la Société Impériale de Musique. A côté de ces bâtiments, le « Théâtre de l'Ermitage », situé en dedans des murs du Palais d'Hiver, était souvent utilisé au temps de Catherine la Grande.

A Moscou, l'entrepreneur italien Locatelli sollicita en 1750 le privilège de construire un nouveau théâtre. Six ans plus tard, la permission nécessaire lui fut accordée, et l'édifice fut inauguré en janvier 1759. Mais Locatelli n'eut pas beaucoup de succès, et sa direction ne dura que trois ans. Titov géra le théâtre de Moscou de 1766 jusqu'à la mort de Catherine en 1796. Puis la direction passa entre les mains du Prince Ouroussov qui s'associa à un Juif, nommé Medoks (peut-être Madox) pour construire un nouveau théâtre luxueux dans la rue Pétrovsky. Le prince Ouroussov se retira bientôt, laissant Medoks seul directeur. La saison débuta par des opéras comiques, tels que *Le Meunier* de Fomine. En 1805, le théâtre Pétrovsky partagea le sort de tant de bâtiments russes, et fut détruit par le feu.

(1) La première représentation de *Une Vie pour le Tsar* y fut donnée en novembre de la même année.

Alexandre I succéda à l'infortuné Paul Pétrovitch, mis à mort au Palais Mikhaïlovsky, dans la nuit du 23 mars 1801. Cet événement entraîna une complète révolution dans les idées sociales en Russie. Les guerres napoléoniennes de l'Europe occidentale, auxquelles les troupes russes prirent part, et dont le point culminant fut l'invasion française de 1812, éveillèrent le patriotisme latent de la nation. L'engouement pour tout ce qui venait de l'étranger, si marqué sous le règne de Catherine II, céda la place à un enthousiasme ultra patriotique. Cette réaction, qui se fait si fortement sentir dans la littérature de cette époque, ne fut pas sans influence sur le goût musical. En Russie, la musique et la littérature ont toujours été étroitement unies, et les œuvres du grand poète Pouchkine, du fabuliste Krylov, et de l'historien patriote Karamzine ont donné une forte impulsion et une nouvelle orientation à l'art. A la même époque, une vague de romantisme passa sur la Russie. Ce fut en partie l'écho de la popularité de Byron, alors dans toute sa gloire en Angleterre et à l'étranger, et en partie le résultat de l'annexion de l'ancien royaume de Géorgie, en 1801, qui tourna l'attention de la jeune Russie sur la beauté magique du Caucase.

On discutait beaucoup alors sur la musique nationale, et l'on fit de grands efforts pour l'encourager; mais durant le premier quart du XIXe siècle, les compositeurs n'avaient qu'une idée superficielle de l'importance d'une école nationale, et croyaient qu'un sujet russe et un choix d'airs populaires constituaient la seule formule nécessaire pour la production d'un opéra national.

Pendant son court règne, l'empereur Paul n'avait pas contribué au développement de la musique, mais en dépit de conditions défavorables, une troupe d'opéra italienne, sous la direction d'Astarito (ou Astaritta) visita Saint-Pétersbourg en 1797. Dans cette

troupe se trouvait un jeune acteur italien de talent, Catterino Cavos, dont le nom est inséparablement lié à l'histoire de la musique en Russie. Né à Venise en 1776, il était le fils du directeur du célèbre théâtre « Fenice ». On dit qu'à quatorze ans, Cavos fut choisi comme candidat au poste d'organiste de la Cathédrale de Saint-Marc, mais qu'il renonça à ce privilège en faveur d'un musicien pauvre. Ce récit s'accorde bien avec ce que nous lisons de la magnanimité de son âge mûr. Ses dons étaient remarquables, et en 1799, il fut nommé maître de la chapelle de la Cour. En 1803, il devint le chef des troupes d'opéra italiennes, russes et françaises. Une partie de ses charges consistait à composer pour les trois institutions. Les opérettes et les ballets, joués par la troupe française, étaient alors en grande vogue à Saint-Pétersbourg. Cavos comprit très vite les goûts du public, et il commença bientôt à écrire des opéras sur des sujets romantiques et légendaires, empruntés à l'histoire et au folklore russes, et chercha à donner à sa musique une couleur vraiment nationale. En mai 1804, il eut un immense succès avec son opéra *Roussalka du Dnièpr* pour lequel il eut la coopération de Davidov. L'année suivante, il se passa de toute assistance, et produisit un opéra en quatre actes, avec texte russe, intitulé *Le Prince Invisible* qui trouva la faveur du public. A partir de ce moment, pendant plus de trente ans d'activité créatrice incessante, Cavos continua à cultiver cette veine populaire. Ses opéras sont pratiquement tous tombés dans l'oubli, mais le catalogue de leurs titres offre toujours de l'intérêt à ceux qui étudient l'Opéra Russe, parce que plusieurs de ses sujets ont été repris et remaniés par une génération plus récente de compositeurs nationaux. Ses œuvres principales, citées chronologiquement, sont: *Ilya le Héros,* libretto de Krylov (1806); *Les Trois Frères bossus,* (1808); *Le Poète cosaque* (1812); *Les Paysans*

ou *La Rencontre inattendue* (1814); *Ivan Sousanine* (1815); *Les Ruines de Babylone* (1818); *Dobrinya Nikititch* (1819); et *L'Oiseau de Feu* (1822) — les deux dernières avec la coopération de ANTONOLINI; *Sviétlana,* texte de Joukovsky (1822); *La Jeunesse de Jean III* (1822); *Les Montagnes du Piémont* ou *Le Pont du Diable* (1825); *Miroslava* ou *Le Bûcher funéraire* (1827).

Cette liste ne comprend pas quelques œuvres écrites par CAVOS en français ou en italien, au nombre d'environ trente en tout. Dans *Ilya le Héros,* CAVOS fit son premier essai de production d'un opéra épique national. Basé sur la légende d'Ilya Mouromets, du Cycle de Kiev, cet opéra ne manque pas de verve. Il suscita à l'époque un grand enthousiasme, surtout l'air martial: « Victoire, victoire, héros russe! » CAVOS eut de la chance de s'être assuré comme librettiste un écrivain très capable, le prince CHAKOVSKY, qui composa aussi le texte d'*Ivan Sousanin,* le plus célèbre de tous les opéras nationaux de CAVOS, quoique, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il fut supplanté dans la faveur populaire par l'œuvre de GLINKA traitant le même sujet.

Au printemps de 1840, la santé de CAVOS commença à décliner, et il eut l'autorisation de prendre congé, pour quelque temps, de quelques-uns de ses nombreux postes officiels, pénibles, mais lucratifs. Cependant, son état empira rapidement, et il dut abandonner l'idée d'un voyage. Il mourut à Saint-Pétersbourg le 28 avril (A. S.). Sa perte fut profondément ressentie par les artistes russes auxquels, au rebours de ses prédécesseurs italiens, il avait toujours témoigné une généreuse sympathie; ils lui offrirent un dernier tribut de respect en chantant le *Requiem* de CHERUBINI à ses funérailles.

Le musicien russe Youry Arnold, qui avait été lié avec CAVOS pendant les dernières années de sa vie,

le décrit, à soixante ans, comme un homme robuste et énergique, qui était à son piano dès neuf heures du matin pour faire répéter les solistes jusqu'à une heure de l'après-midi, heure à laquelle il dirigeait les répétitions à l'orchestre. Si, par hasard, celles-ci finissaient un peu plus tôt qu'il ne l'avait pensé, il s'occupait de nouveau des solistes. A cinq heures du soir, il allait faire son rapport au directeur des théâtres impériaux, et rentrait chez lui pour dîner. Mais il ne manquait jamais d'entrer ponctuellement à l'Opéra, à 7 heures. Les soirs où il n'y avait pas de spectacle, il consacrait ce temps à ses solistes. Il travailla ainsi consciencieusement et infatigablement, année après année. Il n'était cependant pas indifférent aux plaisirs de la table, car il était tant soit peu gourmet. Même dans le nord lointain, il s'arrangeait à avoir son *vino nero* favori. « Il m'a dit plus d'une fois, écrit Arnold, que le thé excepté, il n'avait jamais de toute sa vie avalé une gorgée d'eau: *Perchè cosa snaturalle insoffribile e nocevole!* »

Cavos était un chef admirable, qui se donnait beaucoup de peine, et sa longue direction doit avoir grandement contribué à la discipline et à la bonne organisation de l'Opéra, en ce qui concerne soit l'orchestre, soit les chanteurs. Ses œuvres personnelles, comme on peut l'attendre d'un musicien dont toute la vie fut employée à étudier les partitions d'autres compositeurs, n'étaient pas très originales. Il écrivait bien, et avec compétence, pour la voix, et son orchestration suffisait à l'époque, mais sa musique manque d'homogénéité, et des réminiscences de Mozart, de Cherubini et de Méhul se mêlent, dans ses opéras, aux échos des chants populaires russes. Le public de cette époque se contentait pleinement des travestissements russes des vaudevilles italiens et viennois. Il est vrai que des sentiments nouveaux commençaient à éveiller la conscience sociale, mais le public était encore bien

loin de désirer la vérité idéale, et bien sûrement pas de réalisme, dans sa musique et sa littérature. En dépit de la secousse électrique que GLINKA administra au public avec *Une vie pour le Tsar*, l'opéra était destiné, pendant bien des années encore, à n'être qu'une distraction agréable et pas trop exigeante. Le libretto d'*Ivan Sousanine*, de CAVOS, montre ce que la société demandait à l'opéra, même en 1815; par ici, la tragédie d'une inébranlable loyauté à un idéal, se termine heureusement. Au moment où les Polonais allaient l'égorger dans la forêt, Sousanine est sauvé par un boyard russe et sa suite, et le héros, robuste et jovial, vit pour moraliser, devant la rampe, au moyen des couplets suivants, par lesquels il prend congé des spectateurs:

Maintenant, que le cruel ennemi prenne garde
Et qu'il tremble le reste de ses jours;
Mais que chaque cœur russe loyal
S'épanche en chants d'allégresse.

Il faut aussi admettre que dans cet opéra, CAVOS donne parfois un écho du vrai esprit national. Les types de Sousanine et de son jeune fils Alexis, de Macha et de son mari Matthieu, sont si bien dépeints, dit TCHÉCHIKINE, que GLINKA n'eut qu'à leur donner plus de relief et plus de fini. L'ouverture si bien construite, le duo entre Macha et Alexis, et le chœur populaire : « Oh! ne t'emporte pas, impétueux vent d'orage! » dépassent de beaucoup tout ce que l'on trouve dans les opéras russes du XVIII^e siècle.

Parmi ceux qui furent soulevés par la vague de sentiment national, qui poussa fortement en avant la Russie de 1812, se trouvait l'amateur distingué ALEXIS NICHOLAÉVITCH VERSTOVSKY. Né en 1799, près de Tambov, fils d'un propriétaire campagnard, VERSTOVSKY fut instruit à l'Ecole des Ingénieurs, à Saint-Pétersbourg,

où il reçut des leçons de piano de John Field et plus tard de Steibelt. Il apprit aussi un peu de théorie avec Brandt et Steiner, le chant avec un artiste dramatique nommé Tarquini, et le violon avec Böhm et Maurer. VERSTOVSKY composa son premier vaudeville à l'âge de dix-neuf ans, et son succès l'encouragea à persévérer dans la même voie. En 1823, il fut nommé directeur de l'Opéra de Moscou; il produisit alors toute une série d'opérettes et de vaudevilles, dont la plupart des textes étaient traduits du français. Au bout d'un certain temps, il eut l'ambition d'écrire un opéra sérieux, et en 1828, il donna son *Pan Tvardovsky* libretto de ZAGOSKINE et d'AKSAKOV, bien connus comme littérateurs à cette époque. Le livret est basé sur une vieille légende polonaise ou petite-russienne, dont le héros est une sorte de Faust slave. La musique fut influencée par MÉHUL et WEBER, mais VERSTOVSKY introduisit un chœur de tziganes qui, à lui seul, fit immédiatement la popularité de l'opéra. Son succès, quoique brillant, fut de courte durée.

*Pan Tvardovsky* fut suivi de *Vadim* ou *Les vingt jeunes filles endormies*, tiré d'un poème de JOUKOVSKY, mais la musique est plutôt incidentelle dans la pièce, et ne constitue pas un vrai opéra.

*La Tombe d'Askold*, le troisième opéra de VERSTOVSKY, qui lui valut sa plus grande gloire, sera analysé séparément.

*Le mal du pays* (*Toska po rodine*) dont la scène se passe en Espagne, est une œuvre inférieure, composée pour la soirée donnée au bénéfice de la fameuse basse russe O. A. Pétrov, le précurseur de Chaliapine.

*Les Collines limitrophes* ou *Le Rêve éveillé*, se rapproche en mérite de la *Tombe d'Askold*. La scène se passe au temps des mythes, et les personnages sont des êtres surnaturels, tels que Domovoi (l'Esprit des

forêts). La musique renferme quelque chose de l'esprit des chants populaires russes, et une berceuse, une marche triomphale et une danse russe bien réglée, que le compositeur ajouta ensuite à la partition devinrent les passages favoris de l'opéra.

*Gromoboi*, le dernier opéra de VERSTOVSKY, était tiré de la première partie du poème de JOUKOVSKY *Les vingt jeunes filles endormies*. Une danse (Valakhsky Tanets) tirée de cette œuvre fut jouée à un des concerts de la Société Impériale de Musique russe, et SIÉROV en parle comme étant de couleur tout à fait orientale, originale et attrayante en ce qui concerne la mélodie, mais pauvrement harmonisée et orchestrée, si on la compare à la *Lezginka* tirée de *Russlane et Lioudmilla* de GLINKA, danse qui lui ressemble par son caractère enjoué.

Quelques-uns des compositeurs mentionnés dans le chapitre précédent travaillaient encore en Russie à l'époque de VERSTOVSKY. Parmi ceux dont les compositions appartiennent plus spécialement aux quarante premières années du XIXe siècle, les suivants sont les plus dignes d'être mentionnés:

JOSEPH ANTONOVITCH KOZLOVSKY (1757-1831) d'origine polonaise, débuta dans la vie comme soldat dans l'armée du prince Potemsky. L'attention de ce prince ayant été attirée sur le talent musical du jeune homme, il le nomma directeur de sa troupe privée à Saint-Pétersbourg. Plus tard, KOZLOVSKY entra à l'orchestre de l'Opéra Impérial. Il écrivit la musique de la tragédie d'OSÉROV *Oedipe à Athènes* (1804); de *Fingal* (1805); de *Deborah*, libretto de CHAKOVSKY (1810); d'*Oedipe Roi* (1811); de la traduction d'*Esther*, de RACINE, faite par KAPNIST (1816).

LUDWIG MAURER (1789-1878) célèbre violoniste allemand, joua dans l'orchestre de Riga, alors qu'il était encore tout jeune, et après avoir voyagé à l'étran-

ger et en Russie, il se fixa à Saint-Pétersbourg, en 1820, où il fut nommé chef d'orchestre au Théâtre Français, en 1835. Dix ans plus tard, il retourna en Allemagne et donna de nombreux concerts dans l'Europe occidentale; mais en 1851, il rentra à Saint-Pétersbourg comme Inspecteur général de tous les orchestres des théâtres de l'Etat. MAURER est surtout connu par ses compositions instrumentales, spécialement par ses concertos pour quatre violons et orchestre, mais il écrivit la musique de plusieurs vaudevilles populaires, à textes russes, et coopéra quelquefois avec VERSTOVSKY et ALABIEV.

Les frères ALEXIS et SERGE TITOV sont des types parmi les amateurs distingués qui ont joué un rôle important dans la vie musicale de la Russie dans la première moitié du siècle dernier. ALEXIS (mort en 1827) fut le père de ce NICHOLAS TITOV souvent appelé « l'ancêtre du chant russe ». Il servit dans la cavalerie de la Garde, et s'éleva au rang de général de division. Admirable violoniste, il était aussi un compositeur fécond. Stassov donne une liste d'au moins quatorze opéras, mélodrames et autres œuvres musicales pour la scène, dont la plupart ont des textes français. Son frère cadet, SERGE (né en 1770) est supposé avoir fait la musique du *Mariage forcé*, texte de PLESTCHÉIEV (1789), de *La Veillée des Paysans* (1809), de *Crédulité* (1812) et en coopération avec BLUHM, des *Anciens festivals de Noël* (1813). Il est probable qu'il peut revendiquer une part dans la longue liste des œuvres de son frère ALEXIS, et la plupart des historiens de la musique russe, hésitent à fixer la part d'activité créatrice qui revient à chaque frère.

Un compositeur appartenant à cette époque est connu bien au delà des frontières russes, grâce à la grande popularité d'une de ses romances « Le Rossignol ». ALEXANDRE ALEXANDROVITCH ALABIEV naquit à Moscou le 4 août 1787 (A. S.) (1). Il entra au

service militaire, où il fit la connaissance de VERSTOVSKY, et coopéra à plusieurs de ses vaudevilles. Pour quelque infraction à la discipline, ALABIEV fut exilé pendant un certain temps à Tobolsk. Encouragé par le succès des opéras semi-nationaux de CAVOS, ALABIEV essaya de composer un opéra féerique russe intitulé : *Une nuit de clair de lune* ou *Le Domovoi*. L'opéra fut représenté à Saint-Pétersbourg et à Moscou, mais il ne tint pas longtemps sa place dans le répertoire de ces deux théâtres. Ensuite, ALABIEV essaya de mettre en musique des scènes du poème de POUCHKINE, *Le Prisonnier du Caucase*, œuvre naïve dans laquelle l'influence de BELLINI obscurcit la couleur nationale et orientale que le poème réclamait impérieusement. A son retour de Sibérie, ALABIEV se fixa à Moscou, où il mourut le 22 février 1851. (S. A.)

(1) Dans le dictionnaire de musique de Grove, je donne comme date de la naissance d'Alabiev le 30 août 1787, d'après les autorités les plus compétentes de l'époque. Mais des recherches récentes ont révélé que la date exacte est le 4 août.

## CHAPITRE III

### MICHAEL IVANOVITCH GLINKA

Dans les chapitres précédents, j'ai montré comment la société russe a tâtonné longtemps et avec persévérance pour trouver l'expression idéale de son nationalisme dans la musique. Des étrangers distingués, tels que Cavos, ont essayé de saisir quelques échos affaiblis des chants populaires, et de les reproduire, déguisés, en leur donnant un accent italien; des musiciens russes de talent, mais manquant de capacité technique, avaient exploité la musique populaire avec quelque succès, sans avoir le génie suffisant pour former une école nationale à base solide. Cependant, tous ces efforts et toutes ces aspirations, ces enthousiasmes erronés et ces pressentiments prématurés n'ont pas été inutiles. Il faut parfois que bien des talents soient sacrifiés avant que le génie puisse se manifester. Quand l'attente d'un Messie musical fut devenue assez forte, l'homme qu'il fallait apparut en la personne de Michael Ivanovitch Glinka. Sa venue marque le premier grand point culminant de l'histoire de la musique russe.

Il est conforme au mysticisme latent et à l'ardeur qui couvent sous l'indolence semi-orientale du tempérament russe, que tant de leurs grands hommes — et spécialement de leurs musiciens — semblent être

arrivés à la conscience de leur vocation par une sorte de conversion. Pour ne citer qu'un ou deux exemples, Moussorgsky, Tchaïkovsky et Rimsky-Korsakov ont tous été soudainement éveillés d'un état de paresse mentale ou de frivolité, à la conviction de leur mission artistique, et quelques-uns d'entre eux furent prêts à sacrifier leur position sociale et l'assurance du pain quotidien à une nouvelle carrière répondant à leur idéal. Glinka ne fit pas exception. Lui aussi entendit l'appel divin et y répondit. Il passait son temps à flâner dans les théâtres et les salles de concert d'Italie, à écouter chanter les chanteurs italiens, et à s'imaginer qu'il était profondément ému par les opéras de Bellini, lorsque, soudain, il eut l'intuition que ce n'était pas ce qu'il lui fallait pour stimuler son inspiration. Cette race, cet art lui étaient étrangers, et ne pourraient jamais prendre la place de son propre peuple. Cette sensation rapide d'éloignement, ce changement subit de pensées et d'idéal, constituent le moment psychologique dans l'histoire de la musique russe. La première impulsion de Glinka fut simplement d'écrire un meilleur opéra russe que ses prédécesseurs, mais cette impulsion contenait en germe toute l'évolution de la nouvelle école russe, telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Il est étonnant qu'en dehors de la langue russe on ait si peu écrit sur ce génie fécond, qui réalisa les désirs de plusieurs générations, et fonda une grande école de musique nationale. Les détails qui suivent sur son enfance et sa première jeunesse sont tirés de ses notes autobiographiques, et paraissent pour la première fois traduites en français.

« Je naquis le 2 juin (20 mai, A. S.) 1804, dans la splendeur d'une aurore d'été, dans le village de Novospasskoï, qui apparteait à mon père Ivan Nicholaévitch Glinka, capitaine en retraite... Peu après ma naissance, ma mère, Eugenia Andréievna (née Glinka) fut obligée

de confier ma première éducation à ma grand'mère qui, après avoir pris possession de moi, me transféra dans sa propre chambre. Là, en compagnie de ma grand'mère, d'une nourrice et d'une bonne, je passai les trois ou quatre premières années de mon existence, et je ne vis que rarement mes parents. J'étais un enfant de constitution délicate et nerveuse. Ma grand'mère, déjà âgée, était presque toujours souffrante, par conséquent la température de la chambre, dans laquelle je vivais, n'était jamais au-dessous de 20 degrés Réaumur... Malgré cette chaleur, on ne me permettait pas d'enlever ma pelisse, et jour et nuit on me nourrissait de thé à la crème fortement sucré, ainsi que de craquelins et de pains de fantaisie de toutes sortes. J'allais rarement au grand air, et seulement quand la température était très chaude. Sans aucun doute, cette éducation première eut une grande influence sur mon développement physique, et explique ma prédilection invincible pour les climats chauds...

« Ma grand'mère me gâtait à un degré incroyable; elle ne me refusait jamais rien de ce que je lui demandais. Malgré cela, j'étais un enfant doux et bien élevé, sujet seulement à des accès momentanés de maussaderie — comme je le suis encore quand on me dérange d'une de mes occupations favorites. Un de mes amusements préférés était de m'étendre à plat ventre sur le plancher, et de dessiner des églises et des arbres avec un morceau de craie. J'avais des prédispositions à la piété, et les cérémonies de l'Eglise, spécialement celles des grandes fêtes, remplissaient mon cœur et mon âme du plus vif enthousiasme poétique. Ayant appris à lire remarquablement tôt, j'émouvais souvent jusqu'aux larmes ma grand'mère et ses amies âgées en leur lisant les Ecritures à haute voix. Mes prédispositions musicales se manifestaient en ce temps-là par une vraie passion pour le son des cloches; je le buvais littéralement, et j'appris bientôt

à l'imiter d'une façon assez habile au moyen de deux bols en cuivre. Quand j'étais malade, on me donnait une petite sonnette pour m'amuser.

« A la mort de ma grand'mère, mon genre de vie subit quelques changements. Ma mère me gâta beaucoup moins, et essaya de m'habituer au grand air, mais ses efforts dans cette direction n'eurent pas beaucoup de succès... Mon sentiment musical restait toujours rudimentaire. Lorsque j'eus atteint ma huitième année, à l'époque où nous fûmes délivrés de l'invasion française (1812), j'écoutai avec le même plaisir qu'autrefois la sonnerie des cloches, et je l'imitai sur mes bols de cuivre.

« Etant entièrement entouré de femmes, et n'ayant pour camarades de jeux que ma sœur, d'une année plus jeune que moi, et la petite fille de ma bonne, je ne fus jamais semblable aux autres garçons de mon âge; en outre, ma passion pour l'étude, spécialement de la géographie et du dessin — j'avais commencé à faire de sensibles progrès dans cette dernière branche — m'éloignait des jeux enfantins, et j'eus, dès mon bas âge, un caractère tranquille et doux.

« Nous recevions beaucoup de parents et d'hôtes; surtout le jour de la fête de mon père, ou lorsque nous avions quelqu'un en visite qu'il désirait honorer particulièrement. Dans ces occasions, il faisait chercher les musiciens qui appartenaient à mon oncle maternel, vivant à huit verstes de distance. Souvent, ils restaient avec nous pendant plusieurs jours, et quand les danses étaient finies et les hôtes partis, ils nous jouaient toutes sortes de morceaux. Je me rappelle qu'une fois (c'était en 1814 ou 1815, j'avais environ dix ans) ils jouèrent un quatuor de Crusselli; cette musique me fit un effet incroyable et me plongea dans le ravissement. Après l'avoir entendue, je restai tout le jour dans un état d'excitation fiévreuse, perdu dans des rêves inexprimablement doux, et le jour suivant, à

ma leçon de dessin, je fus tout à fait distrait. Ma distraction ne fit que s'accroître pendant la leçon, et mon maître remarquant que je dessinais avec négligence, me gronda plusieurs fois jusqu'à ce que, devinant à la fin ce qui se passait en moi, il me dit que je ne pensais à rien d'autre qu'à la musique. « Qu'y faire? répondis-je, la musique est l'âme de ma vie! »

« En vérité, à cette époque, j'aimais passionnément la musique. L'orchestre de mon oncle était pour moi une source de délices. Quand il jouait des danses, telles que des écossaises, des quadrilles et des valses, je saisissais un violon ou un piccolo, et je jouais avec lui, en alternant simplement entre la tonique et la dominante. Mon père n'était pas content de ce que je ne dansais pas et de ce que je désertais nos hôtes; à la première occasion, en effet, je me glissais de nouveau parmi les musiciens. Pendant le souper, ils jouaient ordinairement des chants populaires russes, arrangés pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; cette combinaison d'instruments, tendre et poignante, me semblait parfaitement suffisante et me ravissait (je pouvais difficilement endurer des sons aigus, même les notes basses du cor quand elles n'étaient pas jouées fort), et peut-être ces chants entendus dans mon enfance furent-ils la première cause de ma préférence, dans les années subséquentes, pour les mélodies populaires russes. A cette époque, nous eûmes une gouvernante de Saint-Pétersbourg nommée Barbara Klemmer. C'était une jeune fille d'environ vingt ans, très grande, sévère et exigeante. Elle nous enseignait le russe, le français, l'allemand, la géographie et la musique. Quoique nos leçons de musique, qui comprenaient la lecture des notes et les rudiments du piano, fussent plutôt machinales, je fis cependant de rapides progrès avec elle, et peu après son arrivée, un des premiers violons de la troupe de mon oncle m'enseigna à jouer de cet instrument. Mal-

heureusement, il ne jouait pas lui-même tout à fait juste, et il tenait son archet avec trop de raideur, mauvaise habitude qu'il me communiqua.

« Quoique j'aimasse la musique presque inconsciemment, je me souviens cependant qu'à cette époque, je préférais les morceaux qui étaient le plus accessibles à mon intelligence musicale peu développée. J'aimais par dessus tout l'orchestre, et après les chants russes, mes morceaux favoris du répertoire étaient: les ouvertures de « Ma Tante Aurore », par Boieldieu; de « Lodoïska », par Rodolphe Kreutzer et de « Les Deux Aveugles », par Méhul. J'aimais jouer ces deux dernières sur le piano, ainsi que quelques sonates de Steibelt, spécialement « L'Orage », que je jouais assez bien. »

J'ai cité les paroles mêmes de Glinka à l'égard de ses impressions d'enfance, parce qu'elles ont sans aucun doute influencé toute sa carrière, et conditionné la nature de son génie. Comme la plupart des maîtres de la musique russe, Glinka est né et a passé les premières années de sa vie à la campagne, où son subconscient s'est assimilé les plus purs éléments de la musique nationale, qui avait déjà commencé à se vulgariser, sinon à être complètement oubliés, dans les villes. Les nombreuses distractions de la ville ne le troublant pas, l'amour de la musique populaire s'enracina dans son cœur où il grandit sans encombre. Si Glinka avait été élevé dans une des capitales, et conduit de bonne heure, comme les enfants russes l'étaient et le sont encore, au théâtre et au concert, son horizon se serait élargi aux dépens de son individualité. Plus tard, comme nous le verrons, son enthousiasme pour l'opéra italien l'éloigna pour un temps de la musique nationale, mais les fortes affections de son enfance le ramenèrent instinctivement au genre artistique qui pouvait le mieux faire valoir ses dons. On a dit que Glinka resta toujours un peu

étroit dans ses idées et son activité, mais c'étaient précisément cet exclusivisme et cette concentration qui pouvaient le mieux servir la Russie à l'époque où il vécut. Dans ses lettres et ses notes autobiographiques, il adopte souvent le ton d'un génie incompris, et suggère l'idée qu'une Providence désobligeante se plaisait à mettre des obstacles sur sa route. Il est vrai que, plus tard dans sa vie, après la parution de son second opéra *Russlane et Lioudmilla*, il eut quelques raisons de se plaindre de l'inconstance et de la paresse mentale du public russe. Mais ses murmures contre la destinée ne doivent pas être pris trop au sérieux par le fait que Glinka, l'enfant délicat et gâté, devint Glinka l'homme idolâtré et hypocondriaque. Somme toute, sa vie fut certainement favorable à son développement artistique.

Stassov, dans sa belle monographie sur ce compositeur, appuie fortement cette manière de considérer la carrière de Glinka. L'histoire de l'art, dit-il, ne renferme que trop de cas de talents pervertis; même des natures très bien douées ont succombé aux mauvais conseils d'amis et aux fausses impulsions de leur propre nature, de telle sorte qu'ils ont gaspillé des années précieuses à faire des œuvres atteignant une certaine valeur académique, et même une certaine beauté, avant de réaliser leur vocation personnelle réelle et leurs pouvoirs. Glinka eut le bonheur d'avoir des parents qui ne s'opposèrent jamais sérieusement à ses goûts; et peut-être eut-il également de la chance avec ses maîtres, car s'ils n'étaient pas de première classe, ils n'entravèrent jamais ses tendances naturelles, ni ne lui imposèrent les sévères restrictions de la routine ou de la méthode. Stassov pense aussi qu'une autre circonstance heureuse de sa première jeunesse a été son entourage presque exclusivement féminin. Le tempérament de Glinka était double; d'un côté, il possédait une riche imagination, à la fois réceptive

et créatrice, et était capable d'éprouver des sentiments passionnés; de l'autre, nous trouvons dans sa nature une sensibilité et un élément de passivité et de sentimentalité morbide. Les femmes avaient le pouvoir de calmer et en même temps de stimuler son tempérament. Quelque part, dans ses mémoires, parlant de sa jeunesse, Glinka dit : « A cette époque, je ne faisais aucun cas de la société de mon propre sexe, préférant celle des femmes et des jeunes filles qui appréciaient mes dons musicaux. » Stassov pense que ces paroles peuvent s'appliquer à toute la vie de Glinka, car toujours il sembla plus à son aise dans la compagnie des dames.

En automne 1817, âgé de treize ans, il fut envoyé à l'école qui venait de s'ouvrir pour les fils de l'aristocratie, et il y resta jusqu'en 1822. Ces années d'étude paraissent avoir été heureuses et profitables; il était laborieux, populaire, parmi les maîtres comme parmi les élèves. A la classe de dessin, la copie fatigante des surfaces planes, avec ces ennuyeuses hachures et ces pointillages alors en vogue, le dégoûtèrent bientôt. Les mathématiques ne l'intéressaient pas beaucoup. Il ne brilla jamais dans la danse et l'escrime, mais il eut une merveilleuse facilité pour apprendre les langues étrangères comme le latin, le français, l'anglais, l'allemand et le persan. Plus tard, il oublia quelque peu le persan et l'anglais, mais il se perfectionna dans l'italien et l'espagnol. La géographie et la zoologie l'attiraient. Qu'il ait aimé et observé la nature, c'est ce qui ressort de tous ses écrits; le seul trait de ressemblance qu'il ait eu avec les autres garçons est son amour pour les oiseaux, les lapins et d'autres animaux favoris. Lorsqu'il alla au Caucase, en 1823, il apprivoisa et éleva des chèvres sauvages, et parfois il avait jusqu'à seize oiseaux en cage dans sa chambre, qu'il encourageait à chanter en leur jouant du violon.

Les parents de Glinka n'épargnèrent rien pour

donner à leur fils une bonne instruction générale, mais l'idée qu'ils eussent affaire à un génie musical ne leur vint jamais. Comme il avait, dans son enfance, montré quelques aptitudes pour le piano et le violon, on lui permit l'étude de ces deux instruments pendant son séjour à l'école de Saint-Pétersbourg. Il prit des leçons avec le célèbre compositeur et pianiste irlandais John Field qui, étant à la veille de son départ pour Moscou, fut obligé de remettre Glinka à son élève Ormana. Plus tard, il prit quelques leçons avec Zeuner, et enfin il travailla avec Carl Meyer, un pianiste et un maître excellent, avec lequel il fit de rapides progrès. Au concert de l'école, en 1822, Glinka fut choisi pour jouer; il donna le concerto de Hummel en *la* mineur, tandis que Meyer l'accompagnait sur un second piano. Il fit moins de progrès sur le violon, quoiqu'il prît des leçons avec Böhm, un maître distingué et un virtuose, qui n'avait cependant pas, ainsi que le déclare Glinka, le talent de communiquer son savoir aux autres. Böhm soupirait lorsqu'il voyait son élève mal tenir son archet, et disait: « *Messieu Klinka, fous ne chouerez chamais du fiolon.* »

Le répertoire de Glinka à dix-neuf ans ne contenait rien de plus profond que la musique de Steibelt, de Herz, de Hummel et de Kalkbrenner. Quoique Beethoven eût déjà doté le monde de la série complète de ses sonates, et qu'il fût au zénith de sa gloire, sa musique commença seulement à être connue en Russie quelque dix ans plus tard. Avec le temps, Glinka entendit et rencontra la plupart des grands pianistes de l'époque; les critiques qu'il fit de leurs différents styles sont originales et intéressantes, mais elles nous entraîneraient trop loin de notre sujet, l'opéra russe.

Quelque imparfaite que semble avoir été sa connaissance du violon, elle paraît avoir eu plus d'importance dans sa carrière subséquente que sa facilité pour le piano, parce que durant les vacances qu'il passait

auprès de ses parents, il pouvait maintenant faire sa partie dans le petit orchestre de son oncle. Généralement, la troupe visitait les propriétés de Glinka chaque quinzaine, et parfois, elle y restait toute une semaine. Avant la répétition générale, le fils de la maison prenait à part chaque membre de l'orchestre — à l'exception des chefs — et s'assurait que chaque note était parfaitement juste et bien donnée. De cette manière, il apprit beaucoup en ce qui concerne l'instrumentation, et quelque chose de la technique de la direction. Leur répertoire comprenait des ouvertures de Cherubini, de Méhul et de Mozart, et trois symphonies, celles de Haydn en *si*, de Mozart en *sol* mineur, et la seconde symphonie de Beethoven en *ré* majeur; cette dernière était la symphonie favorite de Glinka.

A Saint-Pétersbourg, il commença à fréquenter l'opéra, où l'on ne jouait pas encore exclusivement de la musique italienne, comme ce fut le cas quelques années plus tard. Le « Joseph » de Méhul, les « Porteurs d'eau » de Cherubini, la « Gioconda » d'Isouard, et « Le Bonnet Rouge » de Boieldieu, comptent parmi les œuvres qu'il entendit et admira dans sa vingtième année.

En 1824, Glinka entra au service du Gouvernement en qualité d'employé au Ministère des Voies et Communications. Là, il rencontra plusieurs amateurs aussi enthousiastes que lui, et fut bientôt introduit dans un cercle social où ses dons musicaux furent grandement appréciés, et où il courut le risque de dégénérer en dilettante trop adulé. Du commencement à la fin de sa carrière, Glinka resta un amateur, au meilleur sens de ce mot, ce qui veut dire qu'il n'écrivit que selon ses goûts, et fut exempté de la nécessité de composer pour gagner son pain.

Il a raconté lui-même les circonstances qui lui ont donné sa première impulsion créatrice. Au printemps de 1822, alors qu'il avait à peu près dix-neuf ans, il

fit la connaissance « d'une jeune dame charmante, qui jouait de la harpe et avait une belle voix. Cette voix ne pouvait être comparée à aucun instrument de musique; c'était un soprano pur et argentin, et elle chantait avec un naturel et un charme extraordinaires. Ses qualités attrayantes et son amabilité à mon égard (elle m'appelait son neveu, et je la nommais ma tante) enflammèrent mon cœur et mon imagination ». Nous voyons d'ici le tableau: un salon à Saint-Pétersbourg, de style à demi-français, un aimable grand-papa se reposant dans un fauteuil, pendant que GLINKA jouait durant des heures, et que la jeune dame s'associait à son jeu avec son soprano argentin. C'est sous cette impression qu'il écrivit ses premières compositions — « pour lui être agréable et les déposer à ses pieds » — des variations sur un thème favori de *La Famille suisse* de WEIGEL, un opéra alors très à la mode, des variations pour la harpe et le piano sur un thème de MOZART, et une valse originale, en *fa,* pour le piano. Seules, les variations pour la harpe ont survécu.

A vingt ans, GLINKA prit des leçons de chant avec l'Italien BELLLOLI. Ceci nous amène à ses premiers essais d'écriture vocale. Après un insuccès complet, il réussit à mettre en musique des paroles de BARATYNSKY: « Ne me tourmente pas inutilement. »

A partir de ce moment GLINKA prit conscience de ses pouvoirs, et il composa continuellement de 1825 à 1830. Quoique les meilleures relations existassent entre lui et son père, il ne semble pas que GLINKA lui ait révélé toute la profondeur de son sens artistique, et sa famille considéra sa musique simplement comme un agréable complément de ses qualités sociales. En attendant, il écrivit la plupart des romances de sa première période artistique et quelques scènes dramatiques isolées, avec accompagnement d'orchestre, entre autres le chœur sur la Mort d'un Héros en *do* mineur, et un air pour baryton, dont il utilisa une partie dans

le finale du second acte de son opéra *Russlane et Lioudmilla.* Il apprit aussi l'italien et reçut quelques leçons d'harmonie de Zamboni. En 1829, il publia un album contenant la plupart de ses compositions.

De temps en temps, Glinka était arrêté par une maladie des yeux, et l'état général de sa santé était loin d'être satisfaisant. Il avait l'ardent désir de voyager en Espagne ou en Italie, et le refus de son père de le laisser aller à l'étranger « me blessa », dit-il, « au point de me faire pleurer ». Cependant un docteur célèbre l'ayant examiné, déclara à son père que le jeune homme avait « tout un quadrille de maladies », et qu'il fallait l'envoyer dans un climat chaud pendant trois ans au moins. Glinka quitta la Russie en 1830, et resta à l'étranger jusqu'au printemps de 1834.

Pendant son séjour en Italie, Glinka écrivit régulièrement, et avec beaucoup de détails, à sa famille, mais malheureusement sa correspondance ne fut pas jugée digne d'être conservée, et ses lettres furent détruites peu après son retour. Si nous en jugeons par celles qu'il écrivit plus tard à ses amis d'Espagne, de France et d'Allemagne, la destruction de ces récits de ses premières impressions est une perte réelle pour la bibliographie musicale.

Les deux principaux buts du séjour de Glinka à l'étranger étaient d'améliorer sa santé et de perfectionner ses études musicales. En ce qui concerne son état physique, il se fortifia, mais ne fut pas entièrement guéri. « Toute sa vie, dit Stassov, Glinka fut un martyr des docteurs et des remèdes », et son autobiographie est pleine de détails concernant ses évanouissements, sa dépression nerveuse, et en général ses souffrances corporelles. Il avait cependant une force physique et morale suffisante pour pouvoir travailler, par moments, avec une énergie intense.

En ce qui concerne son éducation musicale, Glinka avait commencé à réaliser que ses connaissances tech-

niques ne marchaient pas de front avec son impulsion créatrice. Il ressentait le besoin de cette connaissance théorique qui, comme le dit KIRNBERG, est au compositeur ce que les ailes sont à l'oiseau. Il n'était pourtant pas aussi complètement ignorant de la théorie de son art que beaucoup de ses critiques l'ont insinué. Il avait déjà composé de la musique, tout à fait au même niveau que celle qui était populaire à cette époque, et qui lui avait attiré quelques attentions flatteuses de la part de la Société musicale de Saint-Pétersbourg. Nous devons respecter la critique personnelle qu'il s'imposa et qui le poussa à se remettre à l'étude à vingt-six ans. Mais l'Italie ne pouvait lui donner cette culture musicale plus profonde et plus solide qu'il recherchait. A Milan, il commença à travailler sous la direction de BASILI, le directeur du Conservatoire de Milan, célèbre pour avoir refusé une bourse à VERDI parce qu'il ne montrait aucune aptitude pour la musique. BASILI ne semble pas avoir eu la main heureuse avec les génies naissants. GLINKA trouva sa méthode si sèche et si pédante qu'il abandonna bientôt ses leçons, les considérant comme une perte de temps. Néanmoins, l'Italie, qui était alors et est encore la Mecque de tous ceux qui aspirent à l'art, avait beaucoup à donner au jeune Russe. Il fut profondément impressionné par la beauté de tout ce qui l'entourait, mais pratiquement, ce fut dans l'art du chant et de l'écriture vocale que GLINKA fit de réels progrès pendant son séjour dans le Midi. Il était arrivé en Italie en compagnie d'IVANOV, qui devint dans la suite le plus célèbre ténor dramatique russe. Le père de GLINKA avait persuadé le ténor d'accompagner son fils à l'étranger, et avait réussi à lui faire accorder un congé de deux ans par la Chapelle impériale. La saison d'opéra de 1830-1831 fut extraordinairement brillante à Milan, et les deux amis entendirent *Grisi, Pasta, Rubini, Galli* et *Orlandi*. Ils éprouvèrent leur

plus grande jouissance à la fin de la saison quand « La Somnambule » de BELLINI fut jouée pour la première fois, « *Pasta* et *Rubini* chantant de leur mieux pour soutenir leur *maestro* favori ». « Dans notre loge, continue GLINKA, nous versions des torrents de larmes — larmes d'émotion et d'enthousiasme. » Mais plus importante encore, pour son appréciation de la musique vocale, fut la connaissance qu'il fit à Naples de NOZZARI et de FODOR-MAINVILLE. IVANOV étudia avec ces deux maîtres, et GLINKA reçut la permission d'assister à ces leçons. NOZZARI avait déjà quitté la scène, mais sa voix possédait encore toute sa beauté. Elle avait une étendue de deux octaves, de *si* à *si*, et sa gamme était si parfaite que GLINKA disait qu'elle ne pouvait être comparée qu'à celle de FIELD sur le piano. Sous l'influence de la musique italienne, il écrivit à cette époque quelques morceaux pour le piano et deux chants avec des paroles russes. Sa mise en musique de « La Nuit Vénitienne », de KOSLOV fut simplement un écho de son milieu; « Le Vainqueur », musique sur des paroles de JOUKOVSKY, montre plus d'originalité, et nous y trouvons pour la première fois l'emploi de la cadence plagale qu'il employa si heureusement dans *Une Vie pour le Tsar*.

Pendant la troisième année de son séjour, il eut le sentiment qu'il faisait fausse route, et qu'il y avait un certain manque de sincérité dans tout ce qu'il composait. « J'avais quelque peine, dit-il, à contrefaire le *sentimento brillante* italien. Moi, un habitant du Nord, j'avais des sentiments tout à fait différents (de ceux des enfants du Midi ensoleillé); chez nous, ou les choses ne nous font aucune impression, ou elles nous entrent profondément dans l'âme, nous éprouvons ou une joie délirante ou une tristesse amère. » Ces réflexions jointes à un accès aigu de mal du pays lui inspirèrent la décision de rentrer en Russie. Après quelques journées passées à Vienne, il se rendit

directement à Berlin où il espérait combler quelques-unes des lacunes de son séjour en Italie, avec l'assistance du théoricien bien connu, SIEGFRIED DEHN.

DEHN vit tout de suite qu'il avait affaire à un élève de génie, mais qui détestait le travail pénible. Il se donna la peine de faire un choix, afin de ne lui présenter que l'essentiel de la théorie musicale. En cinq mois, il réussit à donner à GLINKA une vue d'ensemble de l'harmonie et du contrepoint, de la fugue et de l'instrumentation; tout son cours était condensé dans quatre petits livres d'exercices. « Sans aucun doute, écrit GLINKA, je dois plus à DEHN qu'à aucun autre de mes maîtres. Non seulement il a mis de l'ordre dans mes connaissances musicales, mais aussi dans mes idées sur l'art en général, et après avoir suivi ses leçons, je n'allai plus à tâtons, mais je travaillai pleinement conscient de ce que je faisais. »

Tandis qu'il étudiait avec DEHN, il trouva le temps de composer, et il est remarquable que ce qu'il écrivit à cette époque n'est en aucune façon de la musique germanisée. Deux chants, « Le Chêne frémissant », paroles de JOUKOVSKY, et le poème de DELVIG « Ne dites pas que l'amour a fui », des variations pour piano sur « Le Rossignol » d'ALABIEV, et le premier jet de la mélodie pour le Chant de l'Orphelin « Quand ils tuèrent ma mère », employée ensuite dans *Une vie pour le Tsar*, puis l'esquisse d'un des principaux thèmes de l'ouverture de l'opéra, tout cela prouve qu'il était profondément préoccupé d'exprimer le sentiment national dans la musique.

En avril 1834, les études profitables qu'il faisait avec DEHN furent brusquement interrompues par la mort de son père, qui nécessita son retour immédiat en Russie. STASSOV résume le résultat de cette période de sa vie à l'étranger par ces mots: « GLINKA nous a quittés *dilettante*, et il nous est revenu *maestro*. »

## CHAPITRE IV

### LES OPÉRAS DE GLINKA

L'idée de composer un opéra national commença alors à prendre une forme définie dans l'esprit de Glinka. Pendant l'hiver 1834-1835, le poète Joukovsky vivait au Palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg, en qualité de tuteur du jeune Tsarévitch, qui fut plus tard Alexandre II. Les réunions hebdomadaires qu'il y tenait étaient fréquentées par Pouchkine, Gogol, Odoiévsky, le prince Viazemsky — en fait, par toutes les intelligences supérieures de la capitale. Glinka, à qui la réputation de ses chansons suffisait pour lui accorder l'entrée dans cette société d'élite, y était toujours le bienvenu. Quand il confia à Joukovsky son désir de créer un opéra purement russe, le poète embrassa cette idée avec ardeur, et suggéra l'histoire d'Ivan Sousanine qui, comme nous l'avons vu, avait déjà été traité par Cavos. Tout d'abord, Joukovsky offrit d'écrire le texte de la partition, et fournit des vers pour le fameux trio du dernier acte: « Ce n'est pas à moi, pauvre malheureux, que le vent d'orage a apporté son dernier soupir. » Mais ses nombreuses occupations lui rendaient impossible de suivre l'activité créatrice de Glinka une fois que son imagination

était mise en jeu. En conséquence, le libretto fut confié au baron Rozen, un Allemand *russifié*, secrétaire du jeune Tsarévitch. Rozen peut à peine avoir été patriote, mais il n'était certainement pas poète. Les paroles de l'opéra laissent beaucoup à désirer. Mais il faut tenir compte du fait que Glinka, dans son impatience, exigeait que le librettiste lui livrât des paroles pour une musique déjà composée. Le premier titre que l'on donna à l'opéra fut *Ivan Sousanine*. Parmi les papiers de Glinka, on trouva le plan original de l'œuvre: *Ivan Sousanine*, opéra en cinq actes ou tableaux. Acteurs: Ivan Sousanine (basse) rôle principal; Antonide, sa fille (soprano), tendre et gracieuse; Alexis (plus tard Bogdane) Sobinine, son fiancé (ténor), un brave homme; André (plus tard Vania) un orphelin de treize ou quatorze ans (alto), un cœur simple. »

Tandis qu'il travaillait à son opéra, en 1835, Glinka se maria. Ce mariage qui était l'accomplissement d'un désir longtemps caressé, lui apporta un grand bonheur. Peu après son mariage, il écrivait à sa mère: « Mon cœur est de nouveau plein d'espoir, je peux sentir et prier, me réjouir et pleurer, ma musique est revivifiée; je ne puis trouver des mots pour exprimer ma gratitude envers la Providence pour ce bonheur. » Dans cet état de béatitude, il se mit à compléter son œuvre. Durant l'été, il emporta avec lui, à la campagne, les deux actes du libretto qui étaient déjà prêts. En voyageant, dans sa voiture, il composa le chœur à mesure $\frac{5}{4}$. « Eaux du printemps, répandez-vous sur les champs », dont l'idée lui était venue soudainement. Quoique très nerveux, il semble avoir été capable de travailler sans avoir recours à cette sorte d'isolement dans une chambre ouatée et gardée strictement, nécessaire à tant de génies créateurs. « Chaque matin, dit-il, dans son autobiographie, je m'asseyais à la table du vaste salon de notre maison, à Novospasskoï, qui était

notre pièce favorite; ma mère, ma sœur et ma femme — en fait toute la famille — s'y trouvaient avec moi, et plus ces dames riaient, causaient et s'agitaient autour de moi, plus vite mon travail avançait. » Pendant tout l'hiver qu'il passa à Saint-Pétersbourg, il fut occupé de son opéra. « Je lus à haute voix, tandis que je la composais, la scène dans laquelle Sousanine égare les Polonais dans la forêt, et j'entrai si complètement dans la situation de mon héros que je sentis mes cheveux se dresser sur ma tête et des frissons me courir dans le dos. » Pendant le carême de 1836, une répétition d'essai du premier acte fut donnée dans la maison du prince Youssipov, avec l'assistance de son orchestre privé. Glinka, satisfait du résultat, fit quelques efforts pour obtenir que son opéra fût mis à la scène, mais dès l'abord, il se heurta à un refus très net de la Direction des Théâtres impériaux. Sa cause fut défendue avec générosité par Cavos, qui refusa de voir en Glinka un rival dans l'opéra patriotique, et se déclara prêt à accepter son œuvre. Même, quand le directeur de l'Opéra, Gédéonov, exigea de Glinka une déclaration écrite qu'il ne réclamerait point d'honoraires de droits d'auteur, Glinka, qui ne comptait pas sur la musique pour vivre, se soumit à cette injustice. Les répétitions commencèrent alors sous la surveillance de Cavos. L'empereur Nicolas I assista à une des représentations au Grand Opéra, et exprima sa satisfaction en acceptant que l'opéra lui fût dédié. C'est alors que cet opéra reçut le titre d'*Une Vie pour le Tsar* sous lequel il est devenu célèbre. Auparavant, Glinka avait déjà changé le titre d'*Ivan Sousanine* en celui de *Mourir pour le Tsar*.

La première représentation eut lieu le 27 novembre 1836 (A. S.), en présence de l'Empereur et de la Cour. « Le premier acte fut bien reçu, écrit Glinka, le trio fut longuement et chaleureusement applaudi. La première scène, dans laquelle les Polonais appa-

raissent (une salle de bal à Varsovie), fut accueillie par un silence complet, et j'allai sur la scène profondément blessé par l'attitude du public. » Il semble cependant, que l'attitude des spectateurs provenait d'une certaine timidité parce qu'ils ne savaient pas comment ils devaient accueillir l'apparition de ces Polonais magnifiques et fanfarons, en présence de l'empereur, l'insurrection polonaise de 1830-1831 étant encore douloureusement fraîche dans la mémoire publique. Le reste de l'opéra souleva un enthousiasme sans parallèle. Le jeu des chœurs russes semble avoir été alors encore plus réaliste qu'il ne l'est maintenant. « Au quatrième acte, pour citer le compositeur lui-même, les acteurs qui représentaient les soldats polonais dans la scène de la forêt, se jetèrent sur Petrov (la célèbre basse qui créa le rôle de Sousanine) avec une telle furie qu'ils lui cassèrent un bras, et qu'il dut se défendre contre leurs attaques tout à fait sérieusement. » Après le spectacle, Glinka fut mandé dans la loge de l'empereur pour recevoir ses compliments, et bientôt après, une bague valant 4,000 roubles lui fut offerte, en même temps que le poste de directeur de la Chapelle impériale.

Quelques détails sur *Une Vie pour le Tsar* intéresseront ceux qui n'ont pas encore vu l'opéra, car l'idéalisme passionné du sujet de la pièce fait vibrer tout Russe patriote. L'action se déroule à une des périodes les plus excitantes de l'histoire russe, pendant la guerre russo-polonaise de 1633, immédiatement après que le roi-enfant Michael Feodorovitch — le premier de la dynastie des Romanov — eut été élu au trône. Glinka lui-même esquisse le complot sous cette forme: les Polonais, qui soutiennent les droits de leur propre candidat au trône de Russie, conspirent contre la vie du jeune Romanov. Un corps d'armée polonais est envoyé à Moscou, ostensiblement en ambassade pacifique, mais en réalité pour mettre à exécution ce

sinistre projet. En route, les soldats entrent dans la hutte d'un paysan loyal Ivan Sousanine, qui soupçonne leur trahison et prend une résolution héroïque. Il envoie secrètement son fils adoptif, l'orphelin Vania, avertir le Tsar du danger qu'il court, tandis que lui-même, pour gagner du temps, égare les Polonais dans la forêt, où il tombe victime de leur vengeance, quand ceux-ci découvrent le tour qu'il leur a joué.

Que l'histoire soit vraie ou non — des historiens modernes nient son authenticité (1) — Ivan Sousanine restera toujours la personnification typique du loyalisme du paysan russe envers le Tsar, sentiment qui jusqu'ici a résisté à la plupart des agitations qui ont affecté les classes supérieure et moyenne de la société russe (2).

La musique d'*Une Vie pour le Tsar* constitue un immense progrès sur tout ce qui avait été tenté auparavant par un compositeur russe. Déjà l'ouverture — quoiqu'elle ne soit pas un des meilleurs efforts symphoniques de Glinka — renferme plusieurs nouveaux effets orchestraux tirés des matériaux fondamentaux de sa musique: les Chants populaires de la Grande Russie. En général, sa tendance est de maintenir l'orchestre dans des limites modestes. Quoiqu'il connût l'orchestration de Berlioz, c'est plutôt Beethoven, de préférence au musicien français, qui lui sert de modèle. « Je ne me soucie pas, dit-il, de faire usage d'un luxe d'instruments. » Dans cette catégorie, il place les trombones, les doubles bassons, le tambour de basse, le cor anglais, le piccolo et même la harpe. Il désigne les instruments à vent par le terme de « couleur orchestrale », tandis qu'il parle des

(1) Soloviev affirme que Sousanine ne délivra pas le Tsar de la main des Polonais, mais de celle des Cosaques russes qui s'étaient démoralisés pendant le long interrègne.

(2) Ces paroles datent de 1913.

instruments à corde comme de « mouvement orchestral ». En ce qui concerne ces derniers, il pense que « plus ces instruments entremêlent leurs parties, plus ils se rapprochent de leur caractère naturel, et mieux ils tiennent leur place dans l'orchestre. Il est à remarquer qu'ordinairement GLINKA donne libre jeu aux différents groupes individuels d'instruments, et que son orchestration est beaucoup moins conventionnelle et limitée que celle de la plupart des compositeurs dramatiques de son temps. Les thèmes d'*Une Vie pour le Tsar* sont en partie tirés de sources nationales, non pas tant directement, que modelés sur les chants populaires. La matière crûment populaire est traitée d'une manière toute différente de celle qui avait prévalu dans les premiers opéras nationaux. GLINKA n'intercale pas dans ses opéras tout un chant populaire — souvent harmonisé très sommairement — dans le style naïf que FOMINE a employé dans son *Aniouta* ou dans *Le Meunier*. Avec GLINKA, les matériaux passent au creuset de son génie, et en ressortent sous la forme d'un idiome national plastique avec lequel, comme il le dit lui-même, « ses compatriotes ne peuvent manquer de se sentir tout à fait à l'aise ». Voici un ou deux cas dans lesquels l'élément du chant populaire est reconnaissable dans *Une Vie pour le Tsar*. Au premier acte, quand Sousanine, dans son récitatif, dit qu'il n'est plus temps de rêver de fêtes nuptiales, survient une phrase que GLINKA entendit chanter par un cocher de fiacre (1) ; le chant populaire familier « Sur les bords de Mère Volga », déguisé sous le rythme binaire, sert

(1) Ce fragment d'une mélodie familière attira à Glinka cette critique d'un amateur aristocratique : que la musique d'*Une Vie pour le Tsar* était bonne pour les cochers et pour les serfs, critique qui provoqua la réplique sarcastique de Glinka : « Qu'importe, puisque les serviteurs valent mieux que leurs maîtres. »

d'accompagnement aux paroles de Sousanine dans la scène de la forêt « Je vous dirai ceci: Selon mon sens du bien, je vous conduis », où son caractère sombre est en accord avec la situation; le récitatif, chanté par Sobinine au premier acte, « Vive la Mère Moscou! » est aussi tiré d'une mélodie populaire. Mais GLINKA a encore inventé des mélodies d'un caractère profondément national. Comme ALFRED BRUNEAU le remarque: « Au moyen d'une harmonie ou d'une simple touche orchestrale, il peut donner à un air, en apparence aussi italien que possible, un parfum pénétrant de nationalité russe. Un exemple de ceci se trouve dans l'air d'Antonide : « Je contemple les champs déserts. » (acte I). Le développement de ces thèmes est aussi en accord avec la tradition nationale; ainsi dans le chœur du premier acte: « Foudre et vent grondent en vain », nous avons l'introduction d'un chœur d'hommes lancé par un chantre (Zapiévets), trait spécial du chant populaire de la Grande Russie. Un autre chœur a un accompagnement en pizzicato qui imite l'instrument national la balalaïka, dont le son est devenu familier en Angleterre ces dernières années. Beaucoup des thèmes de GLINKA sont construits selon les modes moyenâgeux de l'Eglise, qui sont à la base de la majorité des chants nationaux.

Par exemple, le chœur des paysans: « On va bûcher au bois », est écrit dans le mode hypo-dorien; le Chant des Rameurs dans le mode aeolien, identique au « mineur naturel » qui était la tonalité favorite des prédécesseurs de GLINKA. La beauté étrange de la *Slavsia* réside dans l'usage du mode mixo-lydien et dans son harmonisation simple. L'ouverture de l'opéra est en contrepoint, dans le style du chant populaire avec son cantus firmus (zapiékoya) et ses imitations (podgolossky).

GLINKA écrivit le rôle de Sousanine pour une basse. On lui a reproché de donner la préférence aux basses,

au détriment des ténors, et d'autres compositeurs russes ont suivi son exemple. Mais, quand nous considérons que la Russie a produit quelques-unes des plus merveilleuses voix de basse du monde entier, cette préférence semble assez naturelle et assume même certaine signification nationale. C'est dans le rôle de Sousanine que se concentre l'intérêt principal de l'opéra, et ce rôle est créé avec conviction, et tout à fait russe d'un bout à l'autre. Ses premières phrases du mode phrygien, semblent déterminer son individualité par quelques touches nettes et bien accentuées. Siérov est disposé à réclamer pour Glinka l'emploi défini et conscient d'un leitmotiv qui rattache étroitement le patriotisme de son héros à la personne du Tsar. Vers la fin du premier acte, Sousanine chante une phrase dont les paroles sont prises dans l'ancienne *Slavsia* russe, ou chant de gloire. Faisant une analyse consciencieuse de la partition, Siérov affirme que des traces de ce motif se retrouvent dans plusieurs des récitatifs et des airs de Sousanine, et qu'elles servent à la fusion des idées musicales et poétiques. Siérov, un disciple enthousiaste de Wagner, semble voir des leitmotifs dans les endroits où l'on s'y attendait le moins, et nous croyons qu'il est enclin à exagérer leur présence dans *Une Vie pour le Tsar*. Mais il y a certains passages de l'opéra où Glinka semble avoir recours consciemment à cette phrase de la *Slavsia* parce qu'elle lui paraît convenir à la situation dramatique. Ainsi dans le quatuor du troisième acte, « Dieu, garde notre Tsar », la mélodie de la *Slavsia* se reconnaît dans la progression harmonique des basses instrumentales, donnée en $\frac{3}{2}$ au lieu de $\frac{4}{4}$; cette manière de traiter la mélodie est intéressante parce que comme Tchéchikine le fait ressortir, elle est dans le mode antiphonaire de l'Eglise orthodoxe, le quatuor vocal chantant « Dieu, garde notre Tsar », tandis que le quatuor à cordes réplique avec le motif : « Gloire,

gloire à notre Tsar russe ». De nouveau, dans un autre passage solennel de l'opéra, la phrase de la *Slavsia* ressort encore plus nettement. Quand les Polonais commandent à Sousanine de les conduire immédiatement auprès du Tsar, le héros répond avec des paroles qui s'élèvent bien au-dessus du niveau ordinaire du libretto :

Oh! que la demeure de notre Tsar est belle,
Protégée par la puissance de Dieu,
Toute la Russie la garde jour et nuit,
Tandis que sur ses murs, en vêtements blancs,
Les anges, sentinelles ailées du ciel, veillent
Pour éloigner de ses portes tous les traîtres.

Ces paroles sont chantées par Sousanine dans une cantilène majestueuse à mesure $\frac{6}{4}$, tandis que l'orchestre l'accompagne dans le rythme de marche de la *Slavsia* qui, quoique un peu voilée par le changement de rythme et la mélodie vocale, peut cependant facilement être reconnue.

Deux grandes scènes sont assignées à Sousanine. La première est celle où les Polonais insistent pour qu'il leur serve de guide, et dans laquelle il prend la résolution de donner sa vie pour le Tsar. Dans cette scène, l'orchestre joue un rôle très important, car il manifeste l'agitation qui déchire l'âme du héros; ensuite, il reflète son courage surhumain, puis, de nouveau ses craintes et ses regrets passagers, sans lesquels son action perdrait la moitié de son héroïsme. Les rythmes alternants — Sousanine chante en $\frac{2}{4}$ et les Polonais en $\frac{3}{4}$ — sont bien conduits. La seconde grande scène où figure Sousanine est celle où les Polonais affamés et fatigués tombent endormis près de leur feu de bivouac, et où le paysan héros, attendant le tardif lever du soleil qui apportera, à lui, la mort, et au jeune Tsar, la sécurité, chante avec une exaltation intense l'air: « Viens aurore, pour

la dernière fois mes yeux te verront! » manifestation d'une émotion si naturelle et si puissante qu'elle ne manque jamais d'émouvoir profondément les auditoires russes, quoique quelques compositeurs nationaux aient atteint depuis un niveau supérieur, si l'on en juge au point de vue purement musical.

Dans *Une Vie pour le Tsar,* GLINKA conçut l'idée, intéressante en elle-même, de faire ressortir le contraste entre les deux nations au moyen de leur musique nationale. A cette fin, il dédie tout le second acte aux Polonais. Ici, il me semble qu'il a moins bien réussi que dans les autres parties de son œuvre. Quelques critiques ont supposé que le compositeur a voulu représenter les Polonais comme un peuple superficiel qui, littéralement, danse et s'amuse pendant toute la vie, et ne possède aucun sentiment profond pouvant être exprimé en musique. Mais GLINKA était trop intelligent pour avoir des vues aussi naïves à l'égard d'un caractère national. Il semble plus probable que, n'étant pas saturé de musique populaire polonaise comme de musique populaire russe, il trouva difficile de marquer la personnalité des Polonais autrement que par des rythmes de danse conventionnels. Ceci convient très bien au second acte, où l'on assiste à un brillant festival dans la capitale de la Pologne, et les danses qui s'exécutent dans la salle de bal constituent le ballet de l'opéra. Mais dans d'autres parties de l'œuvre, lorsque, par exemple, les soldats polonais se précipitent dans la hutte de Sousanine pour lui ordonner de leur servir de guide, les accords d'une majestueuse polonaise semblent tout à fait hors de place; de même, quand ils ont perdu leur chemin dans la forêt et que leur situation est extrêmement précaire, ils expriment leurs alarmes et leurs soupçons sur un rythme de mazourka. La polonaise, la cracovienne, la valse à $\frac{6}{8}$, ainsi que la mazourka et le final, qui forment le ballet, sont d'un caractère un peu ordinaire, mais pré-

sentés avec un charme et une vigueur d'orchestration qui les a rendus extrêmement populaires. Le thème qui doit représenter les Polonais, et qui forme une phrase de la polonaise, suggère à peine le rôle qu'ils jouent dans l'opéra, leur projet sinistre à l'égard de Moscou et du jeune Michael Féodorovitch, qu'ils révèlent par leur chant dans le chœur qui succède. Mais d'autres semblent trouver cette musique plus expressive, car dit M. Camille Bellaigue, « même réduit aux formes et aux formules strictement nationales, le génie russe a la tendance de les élargir. Dans la polonaise, et spécialement dans la sombre et sinistre mazourka d'*Une Vie pour le Tsar*, Glinka obtient de rythmes locaux une émotion dramatique intime... il élève et généralise, et de la musique d'une race, il fait la musique de toute l'humanité. »

Dans le dernier acte d'*Une Vie pour le Tsar*, Glinka a concentré l'ardent patriotisme et la profonde sympathie humaine qui sont, non seulement un trait caractéristique de sa musique, mais communs à toute l'école dont il est le prototype. Le rideau se lève sur une rue de Moscou, le peuple se précipite au Kremlin pour acclamer le jeune Tsar, et tout en marchant il chante ce magnifique chant de marche : « Gloire, gloire, sainte Russie ! » ce qui constitue une superbe personnification de l'idéal patriotique. Contrastant avec la joie de la foule, Glinka nous montre les infortunés enfants d'Ivan Sousanine, le jeune Vania, Antonide et son fiancé Sobinine. Quelques personnes s'arrêtent pour leur demander la cause de leur tristesse, et en réponse, ils chantent le touchant trio qui dépeint le sort de Sousanine. Puis, la scène se transporte sur la Place Rouge, sous les murs du Kremlin, et tous les sentiments individuels sont submergés par un flot d'émotion sublime. La fin de l'acte est l'apothéose du Tsar et du loyalisme. Sur le seuil du Kremlin, Michael Féodorovitch s'arrête pour saluer le cada-

vre du paysan héros. De nouveau, la grande foule entonne la *Slavsia* ou chant de gloire, et, au son des cloches, l'opéra se termine par un chœur triomphal, qui semble résumer le caractère du peuple russe. « Tous les éléments de la beauté nationale, dit M. Camille Bellaigue, sont représentés ici. Le peuple, son chef, et Dieu lui-même, sont présents. Aucun des degrés de la hiérarchie sacrée ne manque, aucun trait de l'idéal, aucun rayon de l'apothéose du pays natal! »

Malgré ses faiblesses et ses incursions occasionnelles dans la phraséologie italienne, *Une Vie pour le Tsar* reste encore un opéra patriotique et populaire, comparable seulement à cet égard à quelques-unes des œuvres subséquentes qu'il a engendrées, ou, parmi les opéras contemporains, au *Freischütz* de Weber.

Le succès sans parallèle d'*Une Vie pour le Tsar* porta Glinka au zénith de sa puissance et de sa gloire. Il fit suivre l'opéra de quelques-uns de ses plus beaux chants contenus dans la collection intitulée « Adieux à Saint-Pétersbourg, » et par la belle musique qui appartient à la tragédie de Koukolnik, *Prince Kholmsky*, de laquelle Tchaïkovsky, qui n'a jamais été un critique indulgent à l'égard de son prédécesseur, dit : « Glinka se révèle ici comme l'un des plus grands compositeurs symphoniques de cette époque. Quelques traits du *Prince Kholmsky* rappellent le coup de pinceau de Beethoven; même modération dans les moyens employés et dans l'absence de toute recherche d'effets purement extérieurs, même beauté sobre et exposition claire d'idées qui ne sont pas travaillées, mais inspirées, même plasticité dans la forme. Enfin, nous y retrouvons la même instrumentation inimitable, si éloignée de tout ce qui est affecté ou ampoulé... Chacun des entr'actes qui suivent l'ouverture est un petit tableau dessiné de main de maître. Ce sont des merveilles symphoniques qui suffiraient à un compo-

siteur de second rang pour produire toute une série de longues symphonies. »

L'idée de composer un second opéra national germa dans le cerveau de GLINKA très vite après la parution d'*Une Vie pour le Tsar*. Il avait l'intention de demander à POUCHKINE de lui fournir un libretto tiré de son poème épique *Russlane et Lioudmilla*. La coopération du plus grand poète de la Russie avec son plus grand génie musical aurait certainement donné de superbes résultats. Malheureusement, le plan échoua par la mort tragique de POUCHKINE, tué en duel en 1837. Cependant, GLINKA ne renonça pas au sujet qui l'avait séduit, et il esquissa l'intrigue, et même quelques fragments musicaux, retombant ainsi dans la fatale erreur d'exiger de son librettiste qu'il fournisse les paroles d'une musique déjà écrite. Le texte de *Russlane et Lioudmilla* fut fourni par BAKHTOURINE, mais plusieurs des amis de GLINKA ajoutèrent ici et là une brique à l'édifice, ce qui lui enleva son homogénéité. L'ouverture et le finale furent esquissés en 1839, mais le compositeur, en partie à cause du déclin de sa santé, ne travailla pas sérieusement à son opéra jusqu'à l'hiver de 1841. La partition fut enfin terminée en avril 1842, époque à laquelle il la soumit à l'approbation de GÉDÉONOV. Cette fois GLINKA n'eut aucune difficulté avec le directeur de l'Opéra impérial; l'œuvre fut acceptée immédiatement, et la date de la première représentation fixée au mois de novembre suivant.

Le sujet de *Russlane et Lioudmilla*, quoique également national, ne présente pas le poignant intérêt humain qui nous émeut dans *Une Vie pour le Tsar*. Le récit se rapporte à une période lointaine et légendaire de l'histoire russe, et les personnages sont en grande partie fantastiques et mythiques. Cet opéra n'a aucune de ces qualités qui firent le succès immédiat et populaire de son prédécesseur dans toutes les couches de

la société russe. Le temps est depuis longtemps passé où le monde musical de Russie était partagé en deux camps hostiles, l'un conduit par Siérov, qui déclarait *Russlane* la dernière aberration d'un génie lamentablement perverti, l'autre par Stassov qui y voyait l'expression mûrie de l'inspiration de Glinka. Toutefois Stassov était parfaitement conscient des faiblesses, et à certains moments de l'impossibilité scénique, du libretto, fautes qui sont sans doute la raison pour laquelle soixante-dix ans n'ont pas suffi à établir la popularité de l'œuvre, quoique ce laps de temps ait fortifié la conviction de tous ceux qui étudient l'opéra russe, à l'égard de la supériorité musicale actuelle de *Russlane et Lioudmilla* sur *Une Vie pour le Tsar.*

Voici l'histoire qui a servi de texte à l'opéra :

Dans les temps anciens — alors que les Slaves étaient encore païens — le prince Sviétozar, de Kiév, avait une fille fort belle qui se nommait Lioudmilla. La jeune fille avait trois admirateurs, les chevaliers-errants Russlane, Farlaf, et le jeune prince Tatare, Ratmir. Lioudmilla choisit et aima Russlane, et le prince Sviétozar se prépara à célébrer leur mariage. En même temps, le magicien malfaisant Tchernomor était devenu désespérément amoureux de Lioudmilla. Pendant le festin des noces, il enleva la fiancée par des moyens magiques. Le prince Sviétozar envoya les trois chevaliers au secours de sa fille, et promit de la donner à celui qui réussirait dans ses recherches. En chemin, les chevaliers eurent de nombreuses aventures. Farlaf demanda de l'aide à la sorcière Naïna qui lui promit de le débarrasser de la rivalité de Ratmir, en détournant cet ardent et jeune Oriental de ses recherches. De son côté, Russlane demande conseil au bon magicien Finn, qui lui dit comment il peut acquérir une épée magique qui délivrera sa fiancée des mains de Tchermonor. Russlane sauve Lioudmilla,

mais pendant leur voyage de retour vers Kiév, ils sont arrêtés par Farlaf, qui les fait tous deux tomber dans un sommeil magique. Farlaf laisse Russlane au bord de la route, et emporte l'héroïne dans la maison de son père, où il se fait passer pour son sauveur, et la réclame en mariage. Russlane se réveille, et arrive à temps pour dénoncer la trahison. L'opéra se termine par les noces des deux amants, qui avaient été interrompues au premier acte.

L'ouverture de *Russlane et Lioudmilla* est une œuvre solide, bien charpentée et ayant une couleur fantastique tout à fait en rapport avec le sujet de l'opéra. Le thème d'ouverture a un caractère national; il est divisé en deux rythmes qui se prêtent au traitement contrepointal.

Ensuite, une introduction, consistant en un chœur et deux soli pour Bayane (ténor) le fameux barde antique, qui est supposé raconter la légende. Cette introduction est construite sur une phrase de huit notes; le motif caractéristique de Bayane quand il parle « des faits anciens ». Ensuite, cette phrase est répétée dans le mode dorien, et la musique prend un caractère archaïque, qui s'accorde bien avec le temps où se passe l'action.

L'opéra lui-même commence par un chœur nuptial, suivi d'une cavatine pour Lioudmilla, par laquelle elle prend congé de son père. En écrivant pour sa prima-donna, Glinka semble avoir éprouvé de la difficulté à éviter l'influence italienne, et ce solo, comme la plupart de la musique écrite pour Lioudmilla, manque de vigueur et d'originalité. Bien plus intéressant, au point de vue musical, est le chœur à mesure $\frac{5}{4}$, invocation à Lel, le dieu slave de l'amour. A la fin de ce morceau, on entend un violent coup de tonnerre, et la scène est plongée dans une obscurité dont le magicien Tchernomor profite pour enlever la fiancée. La consternation des hôtes est habilement

dépeinte par un point de pédale pour cour, sur le *mi* bémol qui dure pendant 150 mesures. Alors, le prince Sviétozar offre aux chevaliers-errants de se mettre à la recherche de sa fille, et l'acte se termine par un chœur assez court, implorant l'aide du dieu Pérun sur leurs entreprises.

Le prélude orchestral du second acte est basé sur un thème très impétueux, qui, ensuite, réapparaît comme motif dans l'air de la Tête du Géant, à l'acte III. La première scène représente une région montagneuse et la caverne du bon magicien Finn. Le caractère de Finn est à la fois humoristique et pathétique, avec ce mélange particulier de bénévolence, de vacillation et de regrets pessimistes, qui est essentiellement russe. De semblables caractères se retrouvent dans les romans de Tourguéniev et de Tolstoï. Finn raconte comment dans ses vains efforts pour conquérir Naïna la sorcière, il s'est changé en berger, en pêcheur, en guerrier, et finalement en magicien. Sous cette dernière forme, il a réussi à toucher son cœur. Mais maintenant, hélas! ils ont dû se rendre à l'évidence qu'il ne leur reste rien que le regret des émotions de la jeunesse perdues à tout jamais. Glinka exprime tous ces changements psychologiques dans la célèbre Ballade de Finn, qui forme le morceau d'ouverture de cet acte; mais, quelque admirable qu'il soit, les critiques ont quelque raison de lui reprocher sa longueur démesurée qui retarde l'action de l'intrigue. Après avoir écouté l'histoire de l'amour de Finn, Russlane reçoit de lui l'épée avec laquelle il devra attaquer la Tête du Géant. Dans la scène suivante, Farlaf rencontre la vieille Naïna, autrefois si belle, et tous deux chantent un gracieux duo. L'air principal de Farlaf, un rondo en style d'opéra-bouffe, est plutôt ordinaire, mais celui que chante Naïna est un morceau de musique bien réussi, qui dépeint parfaitement le caractère de la sorcière. La dernière scène du second acte est une des

plus fantastiques de cet opéra fantastique. La scène est plongée dans le brouillard. Russlane entre et chante son air dont le récitatif d'ouverture est la partie la plus forte, l'*Allegro* que Glinka a écrit sous une forme de sonate étant quelque peu diffus. Pendant que Russlane chante, le brouillard se dissipe lentement, et la lune qui se lève éclaire le steppe désert, ainsi que les ossements blanchis qui marquent un ancien champ de bataille. A ce moment, Russlane voit avec horreur apparaître la Tête du Géant. Celle-ci, à son tour, voit Russlane et menace le chevalier audacieux qui s'est aventuré dans le champ hanté. Mais Russlane vainc la tête du monstre avec l'épée, comme Finn le lui avait ordonné. Pour donner plus de poids à la voix du Géant, Glinka a augmenté le rôle d'un petit chœur d'hommes qui chantent à l'intérieur de la Tête du Géant.

Le prélude du troisième acte est généralement omis; il n'est du reste pas imprimé dans la partition pour piano de l'opéra. Le morceau d'ouverture, un chœur persan pour voix de femme: « La nuit s'étend lourdement sur les champs, » est plein de grâce et de langueur orientales. Le thème du chœur est une vraie mélodie persane, et les variations qui forment l'accompagnement contribuent largement à la beauté de ces pages. Le chœur est suivi d'un air pour Gorislava (soprano) l'ancienne fiancée de Ratmir qu'il a abandonnée pour Lioudmilla. Cet air, avec sa clarinette obligato (??), est le soli le plus populaire de l'opéra. En réponse à l'appel de Gorislava, Ratmir apparaît sur la scène, et chante un délicieux nocturne avec accompagnement de cor anglais. Le rôle du jeune amant oriental est ordinairement tenu par une femme (contralto). Pour ce morceau, Glinka a fait usage d'un petit air tatare que Ferdinand David a plus tard introduit, transposé en ton majeur, dans son poème symphonique « Le Désert ». C'est un beau morceau de description pit-

toresque qui nous fait sentir la tristesse particulière du crépuscule en Russie, lorsqu'il tombe sur de vastes étendues de steppes. Un critique français a dit qu'il doit avoir été écrit par un Haendel oriental. La scène décrivant la séduction de Ratmir consiste en un ballet de style rococo, intitulé « La Danse magique de Naïna. » Ensuite vient le duo de Gorislava et de Ratmir, après lequel les jeunes femmes du harem entourent Ratmir et dérobent Gorislava à sa vue. Puis, le palais enchanté, créé par Naïna pour fasciner Ratmir, s'évanouit soudain, et l'on se retrouve dans la plaine déserte. L'acte se termine par un quatuor, auquel Russlane et Finn prennent part avec les deux amants orientaux.

L'entracte précédant le quatrième acte a un mouvement de marche (*Marcia allegro risoluto*). Le rideau se lève sur le jardin enchanté de Tchernomor où Lioudmilla languit en captivité. Un ballet oriental vient à la suite de la Marche du Magicien Tchernomor. Cette marche bizarre, qui personnifie le monstre invisible, est pleine d'imagination quoiqu'elle raconte son histoire si simplement qu'elle nous ramène aux contes de fées de notre enfance. La première des danses orientales (*allegro quasi andante*) a pour base un chant turc à mesure $^6/_8$. Ensuite vient la Danse arabesque, et finalement une Lezginka, danse fougueuse et entraînante, construite sur une autre des mélodies tartares données à Glinka par le fameux peintre Aïvazovsky. Un chœur de Naïades et un chœur de Fleurs font partie du ballet considéré comme un des chefs-d'œuvre de Glinka. Pendant que le chœur chante, on voit dans le lointain un combat aérien entre Russlane et Tchernomor, durant lequel le *leitmotiv* du magicien domine. Russlane ayant vaincu Tchernomor, éveille Lioudmilla du sommeil magique dans lequel elle avait été plongée par les enchantements du sorcier.

La première scène du dernier acte a lieu dans les

steppes où Ratmir et Gorislava, maintenant réconciliés, ont planté leur tente. Les compagnons de Russlane apportent aux amoureux la nouvelle que Farlaf a traîtreusement enlevé Lioudmilla à leur maître. Alors Finn arrive, et prie Ratmir de porter à Russlane un anneau magique qui sortira la princesse de son sommeil cataleptique. Dans la seconde scène, l'action revient au palais du prince Sviétozar. Lioudmilla est encore victime des enchantements du magicien, et son père, qui la croit morte, fait des reproches à Farlaf dans un beau récitatif (la musique que chante Sviétozar a, dans tout l'opéra, un caractère archaïque). Farlaf déclare que Lioudmilla n'est pas morte, et la réclame pour sa récompense. Sviétozar hésite à remplir sa promesse, quand Russlane arrive avec l'anneau magique et dénonce le traître. La marche funèbre, qui avait accompagné le récitatif du prince, fait alors place au chœur « Amour et Joie ». Dans son sommeil, Lioudmilla répète la mélodie du chœur dans une sorte de rêve extatique. Russlane l'éveille, et l'opéra se termine par un grand chœur d'actions de grâces et de félicitations. Dans tout le finale, les caractéristiques de la musique russe et de la musique orientale sont combinées pour produire un superbe effet.

*Russlane et Lioudmilla* fut accueilli avec indifférence par le public, et avec une hostilité prononcée par la plupart des critiques. Sans aucun doute, la faiblesse du libretto est en grande partie responsable de cet insuccès; mais il est également vrai que, dans son second opéra, Glinka s'est tellement éloigné de la tradition italienne, et a fait un usage si prononcé et si convaincu de la couleur nationale, que la musique était devenue presque une énigme pour un public dont l'enthousiasme était encore entièrement réservé aux opéras de Donizetti, de Bellini et de Rossini. En comparant le passé de l'opéra russe avec son état actuel, on peut retracer l'immense influence qu'a

exercée *Russlane et Lioudmilla* sur les dernières générations de compositeurs, soit en ce qui concerne l'opéra, soit en ce qui concerne le ballet. Il est impossible de ne pas voir que les fantastiques ballets russes actuels doivent beaucoup à Glinka par son introduction de danses orientales dans *Russlane et Lioudmilla.*

La froideur du public envers cette œuvre, fruit de ses convictions mûries et approfondies, causa un profond désappointement à Glinka. Il n'avait pas l'espoir de pouvoir être apprécié à l'étranger, car il avait délibérément choisi d'en appeler à ses compatriotes, et en se voyant rejeté par eux, il ne se sentait pas le courage de faire de nouveaux efforts. Ses dernières œuvres symphoniques « Kamarinskaïa » et « La Jota Aragonaise » prouvent que ses dons n'avaient en rien diminué. En parlant de la première de ces œuvres, Tchaïkovsky a dit avec justesse que Glinka a réussi à concentrer en une seule œuvre courte, ce qu'une douzaine de talents de second rang n'auraient pu inventer qu'en y consacrant tous leurs pouvoirs. Il est probable que Glinka aurait eu plus de courage et d'énergie pour faire face à son détrônement temporaire dans le cœur de son peuple, si sa santé n'avait pas été déjà sérieusement altérée. Après la parution de *Russlane,* il vécut principalement à l'étranger. Dans ses dernières années, il prit un grand intérêt à la musique de Bach et aux anciennes écoles polyphoniques d'Italie et d'Allemagne. Constamment préoccupé de la musique nationale, il fit une étude approfondie de la musique d'Eglise russe. Mais le déclin de sa santé ne lui permit pas de mettre à exécution les plans qu'il avait formés à cet égard. En avril 1856, il quitta Saint-Pétersbourg pour la dernière fois, et se rendit à Berlin où il avait l'intention de poursuivre cette étude avec l'aide de Dehn. Là, il vécut très tranquillement pendant quelques mois, travaillant deux fois par semaine avec son vieux maître, et se rendant occasionnellement à l'Opéra pour

entendre les œuvres de GLUCK et de MOZART. En janvier 1857, il devint sérieusement malade, et s'éteignit paisiblement dans la nuit du 2 février. Au mois de mai suivant, ses restes furent transportés d'Allemagne à Saint-Pétersbourg, et déposés dans le cimetière du monastère d'Alexandre Névsky, près de ceux d'autres poètes nationaux KRYLOV, BARATINSKY et JOUKOVSKY.

GLINKA fut le premier interprète inspiré de la musique nationale russe. Pendant le temps qui s'est écoulé depuis sa mort, l'empreinte de son génie sur celui de ses compatriotes ne s'est en rien affaiblie. Pour cette raison, la connaissance de sa musique forme une introduction indispensable à l'appréciation de l'école musicale russe plus moderne, car dans ses œuvres et dans celles de DARGOMIJSKY nous trouvons la clé de tout ce qui a été fait depuis.

## CHAPITRE V

### DARGOMIJSKY

Dans ses mémoires, GLINKA raconte comment, dans l'automne de 1834, il rencontra à une audition musicale à Saint-Pétersbourg, « un petit homme à la voix aiguë et perçante qui, néanmoins, se montra un virtuose impeccable lorsqu'il s'assit au piano.» Ce petit homme était ALEXANDRE SERGUIÉVITCH DARGOMIJSKY, alors âgé de vingt et un ans, et déjà très recherché en société comme brillant pianiste et compositeur d'agréables romances de salon. Le journal de DARGOMIJSKY contient une description de cette rencontre importante de deux hommes destinés à devenir les points centraux, d'où partiraient deux courants de tendances qui influenceraient tout le développement futur de la musique russe. « Une similitude d'éducation et un amour mutuel pour la musique nous rapprochèrent l'un de l'autre immédiatement, écrit DARGOMIJSKY, et ceci en dépit du fait que GLINKA était de dix ans mon aîné. » Pendant tout le reste de la vie de GLINKA, DARGOMIJSKY fut son ami dévoué et son coopérateur, mais il ne fut jamais son disciple docile.

Dargomijsky naquit le 2/14 février 1813, dans une propriété rurale faisant partie du gouvernement de Toula, où ses parents s'étaient réfugiés lorsqu'ils avaient fui de leur habitation, près de Smolensk, devant les envahisseurs français, en 1812. On dit que Dargomijsky, le futur maître de déclamation, ne commença à parler qu'à l'âge de cinq ans. En 1817, ses parents se rendirent à Saint-Pétersbourg. Ils semblent avoir pris un grand intérêt à l'éducation musicale de leur fils; à six ans, celui-ci reçut ses premières leçons de piano, et deux ans plus tard, il commença le violon, tandis qu'à onze ans, il s'essayait déjà à la composition. Son éducation terminée, il entra au service du Gouvernement, dont il se retira cependant tout à fait en 1843. Grâce à la sympathie de ses parents pour son talent musical, l'éducation de Dargomijsky dépassait la moyenne, et de nombreuses leçons de chant avec l'excellent maître Tseibikha formèrent, sans aucun doute, la base de ses succès définitifs comme compositeur de musique vocale. Mais, à l'époque de sa première rencontre avec Glinka, il n'était encore qu'un amateur par son ignorance de la théorie et l'étroitesse de ses connaissances générales sur la musique. Un trait distinctif de son talent semble avoir déjà été évident, car Glinka, après avoir entendu sa première romance, composée sur des paroles humoristiques, déclara que si Dargomijsky voulait se vouer à l'opéra comique, il surpasserait certainement tous ses prédécesseurs dans ce genre. Le contact avec la personnalité de Glinka produisit chez Dargomijsky la même transformation salutaire que l'influence de Rubinstein produisit chez Tchaïkovsky, quelque trente ans plus tard; d'un simple dilettante, elle fit un musicien sérieux. « L'exemple de Glinka, écrit-il dans son autobiographie, qui, à cette époque (1834) dirigeait la troupe du prince Yousoupov pendant les premières représentations d'*Une Vie pour le Tsar*,

assisté par moi-même et le maître de chapelle, JOHANNÈS, me décida à étudier la théorie de la musique. GLINKA me prêta les cinq livres d'exercices avec lesquels il avait étudié la théorie de DEHN; je les copiai de ma propre main, et m'assimilai bientôt la soi-disant mystérieuse science de l'harmonie et du contrepoint, parce que dès l'enfance j'avais été pratiquement préparé à cette initiation, et que je m'étais occupé d'orchestration. » Ce furent les seuls livres de théorie étudiés par DARGOMIJSKY, mais ils servirent à lui faire réaliser la possession de dons qu'il n'avait jusqu'alors pas soupçonnés en lui. Après ce cours d'études personnelles, il se sentit assez fort pour essayer de composer un opéra, et choisit un libretto tiré de *Notre Dame de Paris*, de VICTOR HUGO. Complétée et traduite en russe en 1839, l'œuvre intitulée *Esmeralda* ne fut acceptée par la direction de l'Opéra impérial qu'en 1847, date à laquelle elle fut représentée pour la première fois à Moscou. Pendant ces années d'attente, DARGOMIJSKY avait complètement dépassé en technique son essai primitif. La musique, légère et gracieuse, plut au public russe, mais le succès de cet enfant de sa jeunesse, maintenant à demi oublié, donna peu de satisfaction au compositeur lui-même. Il jugea son œuvre dans les termes suivants: « La musique est faible et souvent triviale — dans le style de HALÉVY et de MEYERBEER — mais les scènes les plus dramatiques renferment déjà quelques traces de ce style de force et de réalisme que j'ai depuis tâché de développer dans ma musique russe. »

En 1843, DARGOMIJSKY partit pour l'étranger, et pendant son séjour à Paris il fit la connaissance d'AUBER, de MEYERBEER, d'HALÉVY et de FÉTIS. Le succès d'*Esmeralda* l'encouragea à offrir aux directeurs du Théâtre impérial un opéra-ballet, intitulé *Le Triomphe de Bacchus*, dont le projet original avait été une cantate; mais cette œuvre fut refusée, et ne vit la

rampe que quelque trente ans plus tard, lorsqu'elle fut montée à Moscou. La correspondance de DARGOMIJSKY pendant son séjour à l'étranger est extrêmement intéressante, et montre que ses vues sur la musique étaient bien en avance de son temps, et tout à fait indépendantes des influences de la mode et des conventions.

D'une lettre adressée à un ami en 1853, nous déduisons qu'il était attiré vers la musique nationale. En conséquence, le nouvel opéra, qu'il avait déjà commencé en 1848, fut basé sur un vrai sujet populaire russe — le poème dramatique de POUCHKINE, intitulé *La Roussalka* (L'Ondine). Découragé par le refus des autorités d'accepter *Le Triomphe de Bacchus,* DARGOMIJSKY mit de côté *La Roussalka* jusqu'en 1853. Pendant cet intervalle, il écrivit la plupart de ses plus belles romances et de ses ballades déclamatoires, aussi bien que de ces chansons humoristiques et inimitables que seul, peut-être, un Russe peut apprécier pleinement. Mais quoique son talent mûrît lentement, son développement intellectuel et artistique était sérieux et profond. Ecrivant, à cette époque, au prince Odoévsky, il dit: « Plus j'étudie les éléments de notre musique nationale, mieux je découvre ses nombreux aspects. GLINKA qui, jusqu'à présent, a été le premier à élargir la sphère de notre musique russe, n'a, à mon avis, abordé qu'une de ses faces — la lyrique. Dans *La Roussalka,* je m'efforcerai autant que possible de faire ressortir les éléments dramatiques et humoristiques de notre musique nationale. Je serai heureux si j'y parviens, même si cela semble une demi-protestation contre GLINKA. » En ceci, DARGOMIJSKY se montre, non un disciple, mais un travailleur indépendant quoiqu'il ait, sans aucun doute, pris *Russlane et Lioudmilla* comme modèle pour *La Roussalka.* L'œuvre fut donnée pour la première fois au Théâtre Maryinsky à Saint-Pétersbourg, en 1856, mais fut trouvée trop moderne

dans sa forme et sa contexture pour plaire à un public encore infatué de l'opéra italien.

En 1864-1865, Dargomijsky fit un second voyage dans l'Europe occidentale; il prit avec lui les partitions de *La Roussalka* et des trois fantaisies orchestrales « Kazachok » (Le Cosaque), une « Légende russe » et « La Danse des Saltimbanques » (Skomorokhi). A Leipzig, il fit la connaissance de plusieurs musiciens éminents qui se contentèrent de trouver sa musique *sehr neu* et *ganz interessant,* mais ne firent aucun effort pour la faire connaître au public. A Paris également, il ne put obtenir une audition; mais en Belgique — pays toujours hospitalier pour les musiciens russes — il donna un concert de ses propres compositions qui eut un succès considérable. En retournant en Russie, il s'arrêta quelques jours à Londres, et depuis, parla toujours de cette capitale avec une admiration enthousiaste.

En 1860, Dargomijsky avait été nommé directeur de la Société impériale russe de musique à Saint-Pétersbourg. Cette nomination le mit en contact avec quelques jeunes musiciens contemporains, et à son retour de l'étranger, en 1865, il se lia intimement avec Balakirev et son cercle, et prit une part importante àla formation de la nouvelle école de musique nationale et progressive. En même temps, il acquit cette langue musicale « de force et de réalisme » dont nous trouvons les premières traces distinctes dans *La Roussalka,* avec une éloquence aisée et convaincante. Pour son quatrième opéra, il choisit comme sujet *Le Convive de pierre* (Don Juan) qui n'est pas la version de Da Ponte, immortalisée par la musique de Mozart, mais le poème dans lequel le grand poète russe Pouchkine a traité ce sujet si connu. Cette œuvre occupa les dernières années de la vie de Dargomijsky, et nous en parlerons plus en détail un peu plus loin. Bientôt après le retour de l'étranger du compositeur,

sa santé commença à décliner, et le nouvel opéra dut constamment être mis de côté. D'après des récits contemporains, il semble évident que DARGOMIJSKY ne se retira pas du monde pour faire durer la flamme vacillante de sa vie, mais qu'au contraire il aimait à s'entourer de la jeune génération, à laquelle il se plaisait à faire don de sa nature si richement douée. La composition du *Convive de pierre* fut une œuvre élaborée en présence de ses disciples, qui nous rappelle les grands peintres composant leurs chefs-d'œuvre sous les yeux de leurs élèves. DARGOMIJSKY mourut d'une maladie de cœur en janvier 1869. Sur son lit de mort, il confia le manuscrit du *Convive de pierre* à Cui et à Rimsky-Korsakov, et donna à ce dernier les instructions nécessaires à son orchestration. Le compositeur fixa 3,000 roubles (environ 8,000 francs) comme prix de son œuvre, mais une loi surannée ne permettant pas à un compositeur du pays de recevoir plus de 4,000 francs pour un opéra, Vladimir Stassov suggéra l'idée d'ouvrir une souscription privée pour recueillir la somme nécessaire, et le *Convive de pierre* fut représenté en 1872. Nous parlerons de l'accueil que lui fit le public en analysant cette œuvre.

Nous pouvons omettre *Esmeralda*, qui, pratiquement, n'a eu aucune influence sur l'opéra russe, mais l'histoire de *La Roussalka* est importante car, non seulement cette œuvre possède des qualités spéciales qui ont assuré son succès pendant plus d'un demi-siècle, mais toute sa conception prouve que DARGOMIJSKY devançait déjà son temps en ce qui concerne un caractère musical nettement défini et l'affranchissement des restrictions conventionnelles. A cet égard, il est intéressant de rappeler que *La Roussalka* précéda de dix ou douze ans la *Carmen* de BIZET.

Déjà en 1843, DARGOMIJSKY avait pensé à *La Roussalka* comme pouvant fournir un excellent sujet d'opéra. Il évita la manière de faire de GLINKA qui

confiait son libretto à plusieurs personnes. En préparant le livret, il se tint aussi près que possible du poème de Pouchkine et fit lui-même les modifications nécessaires pour y adapter la musique. Il est certain qu'il a commencé son œuvre en septembre 1848. Elle fut achevée en 1855.

Comme nous l'avons déjà vu, il avait l'impression que Glinka n'avait pas été en contact avec toutes les faces du caractère national, dont certains côtés étaient complètement ignorés dans ses opéras parce que son tempérament le rendait incapable de les refléter. La fantaisie de Glinka, comme Dargomijsky l'a dit avec justesse, ne s'adaptait pas exactement à la vie russe. Sa tendance la plus forte était un lyrisme légèrement mélancolique, et lorsqu'il voulait produire un effet comique, il l'empruntait à des modèles étrangers. Tout au contraire, le compositeur de *La Roussalka* cherchait délibérément à faire ressortir les éléments dramatiques, réalistes et humoristiques qu'il observait chez son propre peuple. Le résultat en fut un opéra présentant une grande variété d'intérêt.

Le folklore russe abonde en renseignements sur les *Roussalki,* ou nymphes des eaux, qui hantent les fleuves et les étangs sombres et tranquilles des forêts, guettant le voyageur attardé, et de toutes ses innombrables légendes aucune n'a mieux le goût du terroir que ce poème dramatique de Pouchkine, dans lequel le monde actuel et le monde surnaturel sont esquissés de main de maître. Voici l'histoire qui a servi de texte à l'opéra :

Un jeune prince tombe amoureux de Natacha, la fille du meunier. Il l'entoure de tant d'attentions que le père espère voir, avec le temps, sa fille devenir une princesse. Natacha partage la passion du prince et lui donne, non seulement son amour, mais son honneur. Cependant des circonstances forcent le prince à se marier selon son rang. Abandonnée à l'heure de

détresse, Natacha désespérée se noie dans la rivière qui fait tourner le moulin. Alors, d'accord avec les légendes slaves, elle devient une *Roussalka,* cherchant toujours à attirer les mortels dans sa demeure, au fond des eaux. Le malheur rend fou le vieux meunier et le moulin tombe en ruines. Entre le second acte, dans lequel les noces du prince sont célébrées, et le troisième, quelques années se sont écoulées. En attendant, le prince n'est pas heureux dans sa vie conjugale; il est perpétuellement hanté par le souvenir de son premier amour et par le remords qu'il éprouve de son sort tragique. Il reste des heures entières près du moulin en ruines, à rêver du passé. Un jour, une petite *Roussalka* lui apparaît, et lui apprend qu'elle est sa fille, et qu'elle demeure avec sa mère parmi les ondines. Toute son ancienne passion se réveille. Il se tient au bord de l'eau, se demandant s'il doit répondre à l'appel de Natacha et de l'enfant, ou fuir leur influence maligne. Tandis qu'il hésite, le meunier fou apparaît sur la scène, et venge sa fille en précipitant le séducteur dans la rivière. Tout ceci fournit les éléments d'un libretto extrêmement dramatique, qui offre de splendides possibilités à un musicien psychologue du type de Dargomijsky. La scène dans laquelle le prince, avec une grâce et une tendresse caressantes essaye de préparer Natacha à la nouvelle de son prochain mariage; le désespoir de celle-ci lorsqu'il lui dit qu'ils doivent se séparer; son désenchantement amer en apprenant la vérité, et son cri d'angoisse lorsqu'elle essaye de lui faire comprendre le tragique de sa situation — toutes ces émotions qui se succèdent rapidement sont accompagnées d'une musique d'une flexibilité et d'une force étonnantes. Très saisissante aussi, est la scène des noces, pendant laquelle on entend les gémissements de la *Roussalka* chaque fois que le perfide amoureux essaye d'embrasser sa fiancée — ce qui suggère l'idée d'une présence invisible qui jette les

hôtes dans la consternation. Comme exemple de l'humour de DARGOMIJSKY, rien n'est plus frappant que le récitatif du faiseur de mariages professionnel, « Pourquoi êtes-vous si silencieuses, jolies jeunes filles? » et la réponse du chœur des jeunes filles (acte II). Comme on peut l'attendre d'un tempérament réaliste semblable à celui de DARGOMIJSKY, la musique des *Roussalki* est la partie la moins réussie de l'œuvre. Le ballet sub-aquatique du dernier acte est plutôt banal, tandis que la musique de Natacha, quoique expressive, a été critiquée comme étant trop humaine et trop passionnée pour une ondine qui n'a pas d'âme. Le chef-d'œuvre de l'opéra est sans aucun doute la représentation musicale du meunier. Tout d'abord, un certain humour sardonique anime ce paysan rusé et calculateur, mais ensuite, lorsque sa cupidité est désappointée et que le malheur de sa fille l'a rendu fou, combien subtile est la musique qui doit suggérer la ruse de sa folie dans cette scène étrange où il parle de ses trésors « assez bien cachés dans le lieu où le poisson les surveille d'un œil ! » DARGOMIJSKY reproduit avec une puissance extraordinaire son rire idiot et hideux lorsqu'il pousse le prince dans les flots bouillonnants de la rivière. Le rôle seul du meunier suffirait pour prouver que le compositeur possédait un talent dramatique de premier ordre.

*La Roussalka,* dont la première représentation eut lieu au Théâtre Maryinsky en mai 1856, eut peu de succès. Le directeur de l'Opéra, GÉDÉONOV, l'ancien ennemi de GLINKA, ayant jugé qu'une œuvre si « déplaisante » n'aurait pas d'avenir, la monta avec mesquinerie. En outre, comme cela était alors l'usage pour l'opéra national — et même plus tard — l'interprétation en fut confiée à des artistes de secong rang. DARGOMIJSKY s'en plaint amèrement dans une lettre qu'il écrivait à son élève M^me^ KARMALINA; malheureusement il ne pouvait pas prévoir l'époque, pas très

éloignée, où le grand chanteur Ossip Pétrov électriserait l'auditoire par sa merveilleuse personnification du meunier, ni rêver que cinquante ans plus tard, Chaliapine se taillerait avec ce rôle un de ses triomphes les plus légitimes. Les critiques acceptèrent les innovations de Dargomijsky sans en comprendre le moins du monde le but. Siérov — c'était avant le temps de son opposition à la cause nationale — apprécia seul la nouveauté et l'originalité de cet opéra; il le plaça au-dessus d'*Une Vie pour le Tsar:* mais même sa plume puissante ne put pas secouer le public de son indifférence pour toutes les nouvelles manifestations de l'art. Dargomijsky lui-même comprit parfaitement la raison de l'impopularité de son œuvre. Dans l'une de ses lettres écrites à cette époque, il dit : « Ni nos amateurs, ni nos critiques ne reconnaissent mon talent. Leurs anciennes notions démodées les obligent à chercher la mélodie qui flatte simplement l'oreille. Ceci n'est pas *ma* première pensée. Je n'ai pas l'intention de les encourager à voir dans la musique un jouet. *Je veux que la note soit l'équivalent du mot.* Je veux la vérité et le réalisme. Ils ne peuvent pas le comprendre. »

Dix ans après la première représentation de *La Roussalka,* le public commença à revenir sur son verdict. L'émancipation des serfs, en 1861, changea les idées préconçues de la société à l'égard des classes inférieures, et attira l'attention sur tout ce qui concernait le passé des paysans. Un nouvel esprit animait l'idéal national. De la poésie de Pouchkine, avec son attitude quelque peu « olympienne » envers la vie, le public cultivé se tourna vers les poètes du peuple Nekrassov et Nikitine; tandis que le réalisme de Gogol commençait à être compris. C'est à ces circonstances que nous pouvons attribuer la réaction qui se produisit en faveur de *La Roussalka,* et qui fut pour

le compositeur une consolation tardive vers la fin de sa vie.

Durant les dix années qui suivirent l'achèvement de *La Roussalka,* DARGOMIJSKY travailla fermement à formuler de nouveaux principes pour la musique vocale, et tout spécialement pour la musique dramatique. Nous pouvons constater ses progrès dans les séries de chants et de ballades qu'il produisit à cette époque. C'est cependant dans le *Convive de pierre* que DARGOMIJSKY donne la conclusion logique de ses théories sur la réforme de l'opéra. Un de ses principaux buts, auquel il réussit à intéresser la petite troupe de ses disciples, dont nous allons passer le travail en revue, était l'élimination de tout ce qui était artificiel et conventionnel dans la forme admise de l'opéra italien. WAGNER avait déjà éprouvé le même mécontentement, et résolu la question de la réforme, à la lumière de son propre génie. Mais les compositeurs russes ne pouvaient pas adopter entièrement les théories wagnériennes. Tandis que DARGOMIJSKY rejetait les vieilles divisions arbitraires de l'opéra, il n'était pas d'accord sur l'importance que WAGNER donnait à l'orchestre. Nous verrons plus tard comment chacun des membres de la nouvelle école essaya d'élaborer des principes de réforme, à sa manière, tout en ne perdant pas de vue l'idée dominante que l'intérêt dramatique doit être principalement soutenu par le chanteur, tandis que l'orchestre ne doit être regardé que comme un moyen de rehausser l'intérêt de la musique vocale. DARGOMIJSKY lui-même fut le premier à personnifier ces principes dans ce qui doit être regardé comme l'un des chefs-d'œuvre de la musique russe — son opéra *Le Convive de pierre.* Déjà vers 1863, il avait été intéressé par le beau poème de POUCHKINE qui avait pour sujet l'histoire de Don Juan traitée, non comme nous la trouvons dans l'opéra de MOZART par un simple librettiste, mais avec la force drama-

tique et l'intensité d'un grand poète. DARGOMIJSKY ne pouvait supporter l'idée de mutiler un beau poème; cependant, il se trouva accablé par la difficulté de garder les mots dans leur ordre exact. Plus tard, la maladie dont il souffrait semble avoir éveillé en lui une rare clairvoyance musicale. « Je chante mon chant du cygne, écrivait-il à Mme KARMALINA en 1868, je compose *Le Convive de pierre*. Chose étrange : mon état nerveux semble faire naître mes idées l'une après l'autre. Je n'ai presque plus de force physique.... Ce n'est pas moi qui écris, mais quelque force inconnue dont je suis l'instrument. L'idée du *Convive de pierre* pénétra dans mon esprit il y a cinq ans, quand j'étais en bonne santé, mais alors je reculai devant la grandeur de la tâche. Maintenant, malade comme je le suis, j'ai écrit les trois quarts de l'opéra en deux mois et demi... Inutile de dire que l'œuvre ne plaira pas à tout le monde. »

« Dieu soit loué », dit STASSOV en son langage énergique, « qu'en 1863 DARGOMIJSKY ait reculé devant une entreprise aussi colossale, puisqu'il n'y était pas encore préparé. Sa nature musicale grandissait et s'élargissait encore, et graduellement, il se libérait de toute raideur et de toute âpreté, des fausses notions sur la forme, et des influences italiennes et françaises qui prédominent parfois dans les œuvres de sa jeunesse et même de son âge mûr. Dans chacune de ses nouvelles compositions, DARGOMIJSKY faisait un pas en avant, mais en 1866, sa préparation fut complète. Un grand musicien était prêt à entreprendre une grande œuvre. Cet homme avait rejeté toutes les fausses notions musicales, son intelligence était aussi développée que son talent, et il trouva en lui la force intérieure et la noblesse de caractère qui l'inspirèrent pour écrire cette œuvre, tandis qu'il était couché, en proie aux assauts terribles d'une maladie mortelle. »

*Le Convive de pierre* est donc l'ultime expression

de cette langue réaliste que DARGOMIJSKY avait employée dans sa cantate *Le Triomphe de Bacchus,* dans *La Roussalka* et dans ses meilleurs chants. Elle est appliquée, non à un libretto ordinaire tout fait, mais à un poème d'une telle supériorité que le compositeur considéra comme un sacrilège de le traiter autrement que sur un pied d'égalité avec la musique. L'effort fait pour suivre, avec une fidélité absolue, chaque parole du poème, et pour que la note représente le mot, le conduisit à adopter une nouvelle forme d'opéra, et à abandonner complètement les traditionnels soli, duos, chœurs, et les ensembles. Dans *le Convive de pierre,* les chanteurs emploient ce *melos* ou *mezzo-recitativo* qui n'est ni une mélodie, ni un discours, mais le chaînon qui unit ces deux genres. Quelques-uns avanceront avec SIÉROV qu'il n'y a rien d'original dans ces idées, qu'elles ont déjà été développées par WAGNER, et que *Le Convive de pierre* ne prouve pas que DARGOMIJSKY soit un innovateur, mais simplement qu'il avait assez d'intelligence pour devenir le premier des disciples de WAGNER. Rien n'est plus loin de la vérité. Vers 1866, DARGOMIJSKY eut quelque connaissance théorique des idées de WAGNER, mais il ne peut avoir entendu que très peu de sa musique, si même il en a entendu. Il est difficile de décider s'il a été quelque peu influencé par WAGNER, mais sans aucun doute, ses efforts pour trouver un moyen d'expression plus naturel et plus réaliste datent d'une époque où WAGNER et le wagnérisme étaient pratiquement, pour lui, un livre fermé. Une chose est certaine : du commencement à la fin du *Convive de pierre* il serait difficile de trouver une phrase qui soit une réminiscence du style musical de WAGNER. Ce qu'il pensait de ce style, nous le trouvons dans une lettre qu'il écrivit à SIÉROV en 1856, où il dit : « Je ne vous ai pas retourné votre partition du *Tannhäuser,* parce que je n'ai pas encore eu le

temps de la parcourir entièrement. Vous avez raison; dans la disposition scénique, il y a beaucoup de poésie, dans la musique aussi; il nous ouvre une voie nouvelle et pratique; mais ses mélodies épicées manquent de naturel, et quoique par moments ses harmonies soient très intéressantes, on y sent l'effort, *will und kann nicht!* La vérité — la vérité avant tout — mais nous pouvons demander que le bon goût l'accompagne. »

Dargomijsky ne fut ni consciemment, ni délibérément un imitateur de Wagner. La passion pour l'expression réaliste qui le posséda, dès le commencement, le conduisit par un chemin parallèle, mais indépendant, à un but à peu près semblable à celui qui fut atteint par Wagner. Mais Dargomijsky suivit de plus près la voie indiquée, un siècle auparavant, par le grand réformateur musical Gluck. En rendant justice au compositeur russe, je suis empêchée par un sentiment des proportions de chercher de nouvelles analogies entre les deux hommes. Dargomijsky fut un génie fort et original, qui aurait trouvé son chemin vers une réforme de la musique dramatique, même si Wagner n'avait pas existé. S'il avait été soutenu par un Louis de Bavière, au lieu d'être contrecarré par un Gédéonov, il aurait laissé à son pays de plus nombreux témoignages de son inspiration, mais la destinée, et le milieu dans lequel il a vécu, font que ses œuvres ont été comparativement peu nombreuses. Au lieu que Wagner, allant de force en force, et de triomphe en triomphe, put fournir une preuve incontestable de la grandeur de son génie.

Dans *le Convive de pierre*, Dargomijsky a réussi à faire un tout organique des paroles et de la musique; tandis que la musique départie à chacun des personnages de l'opéra semble leur aller comme un gant. « La poésie, l'amour, la passion, la tragédie, l'humour, le sens psychologique subtil et la manière imaginative

de révéler le surnaturel (1), toutes ces qualités, dit Stassov, sont combinées dans cet opéra. Le principal déficit de cette œuvre est probablement son manque d'intérêt scénique, faute qui résulte inévitablement de l'unité de sa construction. La musique, contemplative, pénétrante et émouvante perd un peu par l'absence d'effets scéniques. *Le Convive de pierre* est un opéra qui peut être étudié au piano. Il fait converger, comme un foyer de lentille, la plupart des idées et des tendances dominantes de l'école issue de Glinka et Dargomijsky, et prouve que, ni la nationalité du sujet, ni celle de la mélodie ne constituent la nationalité du style, et qu'un conte portant l'estampille et la couleur du Sud peut devenir complètement russe, quant à la poésie et à la musique, lorsqu'il est façonné par des mains russes. *Le Convive de pierre* n'a jamais atteint une grande popularité en Russie. En dépit de l'intimité personnelle de Dargomijsky avec son petit cercle de disciples — son attitude envers ses coopérateurs était tout à fait différente de celle de Glinka — l'exemple qu'il donna dans *le Convive de pierre* trouva moins d'imitateurs que le modèle idéal de Glinka dans *Une Vie pour le Tsar*. Cependant, dans certains détails, spécialement en ce qui regarde le récitatif mélodique, cette œuvre eut une école ultérieure d'opéra russe. Mais cette question sera discutée dans un autre chapitre.

(1) L'apparition du Commandeur est accompagnée d'une progression lugubre, aussi perçante à sa manière, que cet étrange et horrible accord par lequel Richard Strauss amène le baiser sacrilège de Salomé dans la scène finale de cet opéra.

## CHAPITRE VI

### ŒUVRE ET INFLUENCE DE SIÉROV

Glinka et Dargomijsky furent, pour la musique russe, deux sources vivifiantes, au pouvoir desquelles de nombreux affluents, sous forme d'aspirations et d'activités, avaient contribué. A leur tour, ces sources se canalisèrent en deux tendances musicales distinctes, fertilisant deux sphères différentes d'œuvres musicales. Pour généraliser, nous dirons qu'elles représentent respectivement l'idéalisme lyrique, opposé au réalisme dramatique dans l'opéra russe. Les mettre en parallèle est inévitable, puisque réunies, elles donnent la somme totale du caractère national. Leurs influences aussi sont incalculables, car, à part quelques exceptions, à peine un opéra a-t-il été produit par les générations qui ont succédé, sans donner quelques signes de sa filiation avec l'un ou l'autre de ces compositeurs. Glinka avait la versatilité et la spontanéité que nous sommes accoutumés à associer au tempérament slave; Dargomijsky n'avait pas moins d'imagination, mais il était plus réfléchi. Glinka n'était pas dépourvu d'esprit, mais l'humour de Dargomijsky avait davantage le parfum de la race et du sol. Il

surpassait aussi GLINKA dans l'expression et l'intensité émotive. La vie de GLINKA n'était pas riche de ces expériences intimes qui auraient pu approfondir sa nature, et il n'avait pas, comme DARGOMIJSKY, ce don d'observation qui remplace l'expérience réelle. Le compositeur du *Convive de pierre* était un psychologue profond et subtil, qui non seulement observait, mais savait s'exprimer avec la force laconique d'un homme qui ne se préoccupe pas des commérages de la vie.

Lorsque GLINKA mourut, en 1857, la vie musicale russe montrait déjà des symptômes de cette différence de buts et d'idéals, qui amenèrent finalement la formation de deux camps opposés, l'un ultra-national, l'autre plus ou moins cosmopolite. Pour comprendre la position de l'opéra russe à cette époque, il est nécessaire de mentionner la vive hostilité qui existait entre l'école des jeunes musiciens formés dans le pays, et ceux qui devaient leur éducation musicale à des sources étrangères et qui, pendant un temps considérable, disposèrent de toute l'autorité académique et de la plupart des postes rémunérés qui permettaient à un musicien de se vouer complètement à sa vocation.

Tandis que DARGOMIJSKY travaillait à son dernier opéra, et réunissait autour de son lit de maladie ce groupe de jeunes nationalistes bientôt désignés sous divers sobriquets, tels que « La troupe invincible » et les « Cinq Puissants » (1), ANTON RUBINSTEIN travaillait aussi au développement de la musique en Russie, mais c'était l'aspect général de l'éducation musicale qui attirait son attention, plutôt que la justification de cet art comme moyen d'expression du tempérament national. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, il n'y avait eu, en Russie, que deux éléments musicaux, l'élément qui créait, et l'élément qui écoutait. Dans ce

(1) Balakirev, Cui, Moussorgsky, Borodine et Rimsky-Korsakov.

dernier, nous devons comprendre les critiques, quantité presque négligeable à cette époque. Au commencement de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un troisième élément s'ajouta aux deux autres, les écoles de musique. « Le temps était venu, dit STASSOV, où l'on faisait croire chez nous à la nécessité d'écoles, de conservatoires, de sociétés constituées, de certificats et de toutes espèces de castes et de privilèges musicaux. En vue d'atteindre ces buts, on réclamait les services de tous ceux qui avaient été élevés de manière à considérer comme excellent ce qui venait de l'étranger, de tous ceux qui croyaient aveuglément en toutes espèces de préjugés traditionnels. Puisqu'il existait dans l'Europe occidentale des écoles et des conservatoires de musique, nous devions en avoir aussi en Russie. On trouva une quantité d'amateurs prêts à prendre la direction des nouveaux conservatoires. Cette entreprise fut encouragée par un patriotisme vrai, mais emballé, et elle fut poussée trop hâtivement. On affirma qu'en Russie, la musique était à un niveau inférieur, et qu'il fallait tout faire pour l'élever. Dans ce but, on fonda, en 1859, la Société musicale et, en 1862, sa principale institution, le Conservatoire de Saint-Pétersbourg... Peu avant l'ouverture de celui-ci, RUBINSTEIN écrivait un article (dans le *Vek*, « Le Siècle » n° 1), dans lequel il déplorait la condition de la musique dans le pays, et disait qu'en Russie, cet art n'était pratiqué que par des amateurs... et ceci, au moment où BALAKIREV, MOUSSORGSKY et CUI avaient déjà composé plusieurs de leurs œuvres, et les avaient vues représentées devant le public. Ces hommes n'étaient-ils réellement que des amateurs? L'idée d'élever et de développer la musique était louable, mais la Russie éprouvait-elle un si impérieux besoin de cette sorte de développement et d'élévation, quand une école indépendante et profondément nationale germait déjà parmi nous? En discutant de la musique

russe, les premières questions que l'on aurait dû poser sont: Qu'y a-t-il de spécial dans notre musique, quel est son caractère particulier, quelles sont ses idiosyncrasies, et que réclament son développement et la conservation de ses qualités intrinsèques? Mais les personnes qui cherchaient à encourager cet art en Russie ne voulurent pas prendre cet élément indigène en considération, et, du pinacle élevé d'un conservatoire occidental, elles considérèrent notre pays comme une *tabula rasa*, un sol sauvage et inculte devant être ensemencé avec de bonnes graines importées de l'étranger... En réponse à l'article de Rubinstein, j'écrivis: (dans *Servenoy Pchela* « L'Abeille du Nord ») Combien d'académies en Europe forment et distribuent des étudiants patentés, qui s'occupent plus ou moins de l'art ! Mais ceux-ci ne peuvent devenir des artistes ils ne peuvent être que des gens amateurs de titres, de positions stables et de privilèges. Pourquoi cela devrait-il être chez nous? Nous ne donnons pas à nos littérateurs des certificats et des titres, et cependant, une littérature profondément nationale a été créée et développée en Russie. Il devrait en être de même pour la musique... L'éducation académique et le progrès artistique ne sont pas des termes synonymes... Les périodes les plus nobles de l'Allemagne *précédèrent* l'ouverture de ses conservatoires, et ses plus grands génies ont tous été formés en dehors des écoles. Jusqu'ici, tous nos instructeurs ont été élevés dans des conservatoires étrangers. Pourquoi alors devons-nous nous plaindre de l'état misérable de l'éducation musicale en Russie? Est-il probable que les instructeurs qui sortiront de futures académies et qui se répandront dans le monde seront meilleurs que ceux qui, jusqu'ici, nous ont été envoyés de l'étranger? Il est temps de faire cesser cette importation d'influence éducatrice étrangère, et de chercher ce qui serait le plus vraiment profitable et avantageux pour notre propre race

et pour notre pays. Devons-nous copier ce qui existe à l'étranger, simplement pour que nous puissions avoir la satisfaction de nous vanter de nos nombreux professeurs et de nos nombreuses classes, de nos distributions de prix d'érudition stérile, de ballots de compositions fabriquées et d'une multitude de musiciens inutiles? » (1)

J'ai cité ces extraits des écrits de STASSOV, en partie à cause du grand bon sens avec lequel il examine la question brûlante de cette époque et de celle qui lui a succédé, et en partie parce que sa protestation est intéressante en ce qu'elle est l'écho des objections réitérées du parti musical ultra-patriotique de ce pays.

Cependant, de telles protestations étaient peu nombreuses, tandis que l'enthousiasme public était grand; et l'enthousiasme russe, comme on peut l'observer, prend trop souvent les choses extérieures en grande considération plutôt que les choses essentielles. RUBINSTEIN trouva une protectrice puissante dans la personne de la Grande Duchesse Hélène Pavlovna; la Société impériale de musique russe fut fondée sous les auspices de la plus haute société, et deux ans plus tard, toute la gent officielle présida à la naissance de son rejeton, le Conservatoire de Saint-Pétersbourg. La plupart des maux prophétisés par STASSOV arrivèrent et prévalurent, au moins pour un temps. Mais les influences étrangères, le snobisme, la tyrannie et la parcimonie officielles, l'encombrement d'une profession privilégiée, et les erreurs dues à l'intervention bien intentionnée d'amateurs influents et bien placés — toutes ces choses sont les déficits inévitables de la plupart des organisations humaines. Ce que TCHÉCHIKINE décrit comme la « folie des choses

(1) Réimprimé dans *Vingt-cinq ans d'art russe*. Collection des œuvres (Sobranie Sochinenie) de Vladimir Stassov.

étrangères », qui a toujours été une des faiblesses de la société russe, fut certainement augmenté sous le régime cosmopolite du conservatoire; mais si elle put arrêter, temporairement, le flot montant du sentiment national dans la musique, elle fut finalement incapable de limiter ses splendides énergies. La chose que le courageux et vieux patriote Stassov redoutait le plus n'arriva pas. La ferveur intense du groupe connu sous le nom de « La Bande puissante » balaya tout devant elle. La musique russe, et par-dessus tout l'opéra russe, triomphent aujourd'hui dans le pays et à l'étranger, en proportion de leur *amor patriae*. Ce n'est pas la musique cosmopolite diluée des écoles, avec ses réminiscences familières d'Italie, de France et d'Allemagne, mais les opéras à chants populaires, dans leur expression puissante et sincère du caractère national, qui ont pris d'assaut Paris, Milan et Londres.

Les deux plus célèbres représentants des tendances cosmopolites et académiques en Russie furent Anton Rubinstein et Alexandre Siérov. Tous deux étaient plus âgés que les membres du cercle nationaliste, et leurs œuvres étant à beaucoup d'égards d'un caractère très différent de celles des compositeurs plus récents, je me propose d'en donner un résumé, dans ce chapitre et dans le suivant, avant de passer au groupe ultérieur de travailleurs, qui firent de l'expression du sentiment russe le trait caractéristique de leurs opéras.

Alexandre Nicholaévitch Siérov, né le 11 janvier 1820 (A. S.) à Saint-Pétersbourg, fut un des premiers critiques musicaux éclairés de Russie. Il reçut dans sa première enfance une excellente éducation. Plus tard, il entra à l'Ecole de Jurisprudence où il passait pour un « original » parmi ses camarades, et où il ne se fit qu'un ami intime. Ce jeune homme — de quelques années moins âgé que lui — était Vladimir Stassov, qui devint un plus grand critique que Siérov lui-même. Dans ses « Souvenirs de l'Ecole de Jurispru-

dence », Stassov parle d'une façon intéressante de cette amitié de jeunesse qui se transforma plus tard en une hostilité ouverte : quand ces deux hommes devinrent les chefs de camps opposés. Lorsqu'il quitta l'Ecole de Jurisprudence, en 1840, Siérov n'avait pas d'idée bien nette sur sa carrière future; il rêvait vaguement d'une carrière artistique. Selon le désir de son père, il devint un petit employé du Gouvernement, emploi qui lui laissa des loisirs pour ses études musicales. A cette époque, il étudiait le violoncelle. Graduellement il germa en lui, si ce n'est une théorie définie de la critique musicale, du moins une forte inclination naturelle pour ce genre de travail. Il fit quelques essais de composition qui ne s'élevèrent guère au-dessus de l'improvisation. Ses lettres à Stassov, écrites à cette première période de sa carrière, montrent qu'à une grande et vague ambition se joignait la conscience irritante d'un manque de vraie inspiration créatrice.

En 1842, Siérov fit la connaissance personnelle de Glinka, et quoiqu'il ne fût pas, à cette époque, un fervent admirateur de ce maître, un contact personnel avec lui donna au jeune homme sa première impulsion vers un travail sérieux. Il commença à étudier *Une Vie pour le Tsar* avec de nouveaux yeux, et s'enthousiasma de cet opéra et de quelques chants de Glinka. Mais, lorsqu'en automne de la même année, *Russlane et Lioudmilla* fut représenté pour la première fois, son enthousiasme semble s'être un peu refroidi. Il annonça à Stassov son intention d'étudier cet opéra plus sérieusement, mais l'appréciation qu'il en fit, à en juger par ce qu'il écrit sur ce sujet, reste après tout très superficielle. Tout ce que cette œuvre renfermait de nouveau et de grandiose semble avoir passé par-dessus sa tête. Sa critique est intéressante en ce qu'elle montre combien il était indifférent, à cette époque, au grand mouvement musical dont

Wagner était le chef dans l'Europe occidentale, et à l'activité également remarquable, dont Balakirev était le directeur en Russie. Il était vraiment encore dans une phase d'adoration pour Meyerbeer.

En 1843, Siérov commença à avoir l'idée de composer un opéra. Il choisit comme sujet « Les Joyeuses Commères de Windsor », mais à peine avait-il fait ses premiers essais, que ses projets musicaux furent démolis par son transfert de Saint-Pétersbourg dans la triste ville provinciale de Simféropol. Là il fit la connaissance du révolutionnaire Bakounine qui n'avait pas encore été exilé en Sibérie. La personnalité de Bakounine fit une profonde impression sur Siérov, comme elle le fit plus tard sur Wagner. Sous son influence, Siérov commença à s'intéresser à la philosophie allemande moderne, et particulièrement aux doctrines de Hegel. En même temps que son intelligence se développait, la qualité de ses idées musicales s'améliorait. Elles montraient une plus grande indépendance, mais c'était une originalité acquise, plutôt qu'une impulsion créatrice innée. Il s'assimilait la théorie de la musique avec beaucoup de difficulté, et comme il était excessivement désireux de se rendre maître du contrepoint, Stassov lui donna une lettre d'introduction pour le célèbre théoricien Hunke, qui résidait alors à Saint-Pétersbourg. Siérov correspondit avec Hunke qui lui donna quelques conseils, mais les difficultés d'un système d'éducation par la poste n'étaient que trop évidentes pour l'élève sérieux, mais pas brillant, séparé de son professeur par une distance de 2,000 verstes. A cette époque, il aurait aimé se passer de ses appointements et se vouer entièrement à la musique, mais son père désapprouva sérieusement ce qu'il appelait « ses rêves frivoles ».

C'est par le journalisme que Siérov acquit l'entrée si désirée dans le monde musical. Vers 1850, la critique musicale en Russie était descendue à un niveau

très inférieur. Les deux chefs du jour, OULIBICHEV et LENZ, possédaient une habileté incontestable, mais s'étaient spécialisés en panégyristes, l'un de MOZART, l'autre de BEETHOVEN. Et tous deux publiaient leurs œuvres en allemand. Tous les autres critiques des grands journaux étaient à peine dignes de considération. Ce sont ces hommes que MOUSSORGSKY caricaturait dans ses chansons satiriques sous le nom de « Le Guignol » et « Le Classissiste. » Il n'est donc pas surprenant que les premiers articles de SIÉROV qui parurent dans *Le Contemporain*, en 1851, aient produit une sensation dans le monde musical. Nous avons vu que son bagage littéraire était encore bien incomplet, que ses convictions étaient encore incertaines et peu dignes de confiance, mais il était alors dans le mouvement de cette époque, et joignait à une intelligence cultivée « un esprit qui vous tombait dessus comme une massue ». Ses premiers articles traitèrent de MOZART, BEETHOVEN, DONIZETTI, ROSSINI, MEYERBEER et SPONTINI, et en discutant ce dernier, il expliqua et défendit l'idéal historique de la musique dramatique. Si l'on considère qu'à cette époque SIÉROV ignorait pratiquement l'œuvre de WAGNER, les conclusions qu'il tire font honneur à sa prescience et à sa réflexion.

Comme je désire considérer SIÉROV plutôt comme compositeur que comme critique, je ne m'étendrai pas plus longuement sur ce côté de son œuvre. Cependant, il est presque impossible d'éviter de parler de ce long et amer conflit qu'il soutint avec un homme, qu'en matière d'art et de littérature russes je regarde comme mon maître. Les écrits de SIÉROV, qui avaient de la valeur il y a un demi-siècle, parce qu'ils faisaient penser, ont maintenant toute la faiblesse d'une critique purement subjective. Son humeur était inconstante, ses préjugés étaient violents; il était souvent trop prompt dans ses jugements. Dans les trois gros vo-

lumes qui forment la collection de ses œuvres, on ne trouve aucune trace de méthode bien ordonnée, ni d'une philosophie raisonnée de la critique. La nouveauté de son style, le prestige de sa personnalité, et peut-être l'ignorance profonde du public auquel il s'adressait, prêtaient une sorte d'autorité sacerdotale à ses élucubrations. Mais comme bien d'autres divulgations sacerdotales, elles ne tendaient pas toujours à éclairer et à libérer les consciences. D'une main, Siérov pointait le grand réveil musical de l'Europe occidentale, de l'autre il cherchait avec persistance à aveugler les Russes sur l'important mouvement qui se manifestait autour d'eux. En 1858, Siérov revint d'une visite en Allemagne complètement hypnotisé par Wagner. Pour citer ses propres paroles : « Je suis maintenant fou de Wagner. Je le joue, je l'étudie, je le lis, j'en parle, j'écris sur lui et je prêche ses doctrines. » C'est dans cet état d'exaltation qu'il revint dans un monde musical dont Rubinstein et Balakirev étaient les pôles, et qui tournait sur l'axe du nationalisme. Dans ce monde pratique, travailleur, occupé à réaliser ses propres idéals, et à chercher la solution de ses propres problèmes, il n'y avait encore aucune place pour le wagnérisme. Et il a été bon pour le développement de la musique en Europe que les Russes aient choisi ce moment pour continuer à suivre la voie élevée du progrès musical avec Liszt et Balakirev, plutôt que de faire une incursion dans le *cul-de-sac* du wagnérisme. Siérov avait exaspéré les anciens critiques par ses attaques justifiées contre leur paresse et leur ignorance; il avait déprécié, sans générosité, Balakirev et son école, et adopté une attitude très tiède envers Rubinstein et la Société musicale nouvellement fondée. En conséquence, il se trouva complètement isolé. Irrité par le sentiment d'être laissé de côté par les deux partis, il attaqua avec une colère inouïe l'ami de sa jeunesse dans lequel, en tant que

champion du nationalisme, il s'imaginait voir un nouvel ennemi. La longue polémique engagée entre Siérov et Stassov est parfois amusante et toujours instructive; je ne la recommanderai cependant pas comme une littérature facile. Siérov frappe avec une trique et une massue à pointes de fer; Stassov réplique avec une épée à deux tranchants. Les combattants ne sont pas mal assortis, mais la culture plus étendue de Stassov le maintient mieux armé sur tous les points, et il représente à mon avis la cause la plus noble.

Lorsque Siérov le critique sentit que son influence sur le monde musical diminuait, Siérov le compositeur résolut de faire un effort désespéré pour recouvrer cette influence. Il avait alors plus de quarante ans, et le grand rêve de sa vie — la création d'un opéra — n'était pas encore réalisé. Ayant acquis le libretto de *Judith*, il se mit à composer avec l'énergie du désespoir. Il y a quelque chose de beau dans le spectacle que nous offre cet homme qui n'avait plus la confiance et l'élasticité de la jeunesse, en transportant ses blessures cuisantes hors de l'arène littéraire, et en répliquant aux sarcasmes de ses ennemis: « Montrez-nous quelque chose de meilleur que ce que nous avons fait », par ces paroles significatives: « Attendez, et vous verrez. » Siérov, avec ses extravagances et ses opinions tenaces ne m'a jamais été sympathique, mais je l'admire en ce moment critique. Au commencement, les simples difficultés techniques de composition menacèrent de l'écraser. Les choses qu'il aurait dû apprendre à vingt ans, il devait les acquérir dans son âge mûr. Mais, avec une énergie et une persévérance surhumaines, il vainquit ces difficultés une à une, et l'opéra fut terminé au printemps de 1862.

Siérov avait beaucoup d'amis influents dans le cercle aristocratique, notamment la Grande-Duchesse Hélène Pavlovna, qui resta sa généreuse bienfaitrice jusqu'à la fin. Dans ces circonstances, grâce aux bons offices

du comte Adelberg, il n'eut pas, comme tant de ses compatriotes, à attendre un temps indéfini avant de monter son opéra. En mars 1863, WAGNER visita Saint-Pétersbourg, et SIÉROV lui soumit la partition de *Judith*. WAGNER fut particulièrement satisfait de l'orchestration, dans laquelle il ne peut avoir manqué de remarquer le reflet de sa propre influence.

L'idée d'utiliser *Judith* comme sujet d'opéra fut suggérée à SIÉROV par K. I. ZVANTSIEV, le traducteur de quelques opéras wagnériens, après avoir assisté dans sa compagnie à une représentation de la comédie « Giuditta » avec Ristori dans le rôle principal. Tout d'abord, SIÉROV avait eu l'intention de composer sur un libretto italien, mais ensuite, ZVANTSIEV traduisit en russe, en le refondant partiellement, le texte original de GIUSTINIANI. Au bout d'un certain temps, ZVANTSIEV doutant que SIÉROV pût mener l'œuvre à bien, laissa le libretto inachevé; il fut terminé définitivement par un jeune amateur D. LOBANOV.

L'opéra fut d'abord représenté à Saint-Pétersbourg le 16 mai 1862 (A. S.). Le rôle de Judith fut tenu par Valentina Bianchi, celui d'Holopherne par Sariotti. Le style général de *Judith* rappelle celui de « Tannhäuser » et de « Lohengrin » avec, ici et là, quelques réminiscences de MEYERBEER. L'opéra est pittoresque et brillant, quoique la couleur musicale soit quelque peu crue et éclatante. SIÉROV excelle dans les effets scéniques fastueux, mais il y manque l'attention soigneuse donnée aux détails et la délicatesse musicale propres aux œuvres de GLINKA, qualités poussées si loin qu'elles deviennent presque des défauts dans quelques-uns des opéras de RIMSKY-KORSAKOV. Mais les erreurs visibles au critique étaient considérées comme des vertus par le public russe, et *Judith* jouit d'un succès populaire rivalisant avec celui d'*Une Vie pour le Tsar*. Les décors étaient d'une magnificence inconnue jusqu'alors dans les représentations d'opéras

nationaux. Le sujet de Judith et d'Holopherne convenait bien au genre opulent et sensationnel de Siérov. On a dit que la scène du camp assyrien, où Holopherne est entouré de toute la pompe et de tout le luxe d'une cour orientale, fut celle qui poussa le compositeur à choisir le sujet; il écrivit la musique de cette scène avant celle du reste de l'opéra, et elle est considérée comme un des meilleurs morceaux de l'œuvre. Le chœur et les danses des odalisques sont pleins de langueur orientale. La Marche d'Holopherne, dont l'idée est probablement empruntée à la Marche de Tchernomor de Glinka dans *Russlane et Lioudmilla*, fait aussi beaucoup d'effet, car, quoi que nous puissions penser de la qualité d'une inspiration qui, pendant plus de vingt ans, refusa les matériaux nécessaires à la composition d'une œuvre musicale importante, nous ne pouvons pas douter que Siérov n'ait acquis, en étudiant Wagner, une remarquable puissance d'orchestration. En somme, quand nous considérons les circonstances dans lesquelles cet opéra a été créé, nous ne pouvons qu'être surpris de constater combien peu il sent la rampe. Nous pouvons à peine douter que l'œuvre ne possède des charmes et des qualités intrinsèques, en dehors du simple éclat extérieur, quand nous voyons comme elle a fasciné, non seulement le public en général, mais beaucoup de ceux qui font partie de la jeune génération musicale, entre autres Tchaïkovsky. Quoique, plus tard, personne ne vit plus clairement que lui les défauts et les expédients du style de Siérov, il parla toujours de *Judith* « comme de l'un de ses premiers amours en musique ». « Un novice de quarante-trois ans, écrit-il, présenta au public de Saint-Pébersbourg un opéra qui à tous égards mérite d'être appelé *magnifique*, et qui n'indique en rien qu'il est la première œuvre du compositeur. Cet opéra a beaucoup de qualités. Il est écrit avec une chaleur rare, et il atteint parfois une

hauteur qui émeut. Siérov qui, jusqu'alors avait été inconnu, et menait une vie très humble, devint soudain le héros du jour, l'idole d'une certaine coterie; en fait une célébrité. Ce succès inattendu lui tourna la tête, et il s'imagina être un génie. La naïveté avec laquelle il chante ses louanges dans ses lettres est tout à fait remarquable. Siérov a prouvé qu'il était un compositeur de talent, mais pas un génie de premier ordre. » Il serait facile de trouver des critiques plus sévères que Tchaïkovsky à l'égard des opéras de Siérov, mais son opinion reflète en somme celle de la majorité de ceux qui ont été fascinés par *Judith*, et désillusionnés par les œuvres qu'il écrivit plus tard.

Si *Judith* était resté le seul fruit de la lente maturité de Siérov, il est probable que sa réputation n'en aurait pas souffert. Mais il n'y a pas d'âge auquel un homme, vaniteux de nature, ne puisse être intoxiqué par les fumées de l'encens brûlé en trop grande quantité. Le succès populaire extraordinaire de *Judith* montra à Siérov combien court est le chemin qui mène à la popularité. En automne de la même année qui avait vu la parution de son œuvre, il se mit courageusement à composer un second opéra. Le sujet de *Rognéda* est emprunté à une ancienne légende russe du temps de Vladimir, « Le Soleil Glorieux », au moment du conflit entre le christianisme et le paganisme slave. *Rognéda* n'a pas été écrit sur un libretto tout fait, mais, selon les propres paroles de Siérov, sur un texte adapté pièce par pièce « comme le réclamait la musique ». Il fut achevé et mis à la scène dans l'automne de 1865. Nous chercherions en vain dans *Rognéda* le but élevé, l'effort de description psychologique, la solidité de charpente que nous trouvons dans *Judith*. Néanmoins, l'œuvre remplit amplement son but avoué de surprendre brusquement le goût public. Je citerai encore Tchaïkovsky qui, dans ses écrits, s'est étendu assez longuement sur la position de Siérov dans le monde

musical de Russie. Il dit: « Le succès continu de *Rognéda*, et la place que cet opéra tint dans le répertoire russe, sont dus non pas tant à sa beauté intrinsèque qu'à la manière subtile dont le compositeur a calculé ses effets... Le public de toutes les nations n'est pas particulièrement exigeant en matière d'esthétique; et il reste tout à fait indifférent envers les œuvres d'art profondes et originales, à moins que la mise en scène ne soit pompeuse et brillante. Siérov savait comment captiver la foule, et si ses opéras sont pauvres en inspirations mélodiques, s'ils manquent de suite dans l'organisation, si les récitatifs et la déclamation sont faibles, et si l'harmonie et l'instrumentation sont rudimentaires et simplement décoratives — cependant, quels effets le compositeur obtient par leur amalgame! Des masques, représentant des oies et des ours, des chevaux et des chiens réels, le touchant épisode de la mort de Ruald, le rêve du Prince rendu visible à nos yeux, les gongs chinois presque trop bruyants pour nos oreilles, tout ceci, qui démontre une pauvreté d'inspiration, pétille vraiment, et produit des effets surprenants. Comme je l'ai dit, Siérov n'avait que des dons médiocres, joints à une grande expérience, à une intelligence remarquable et à une vaste érudition; c'est pourquoi il n'est pas surprenant de trouver dans *Rognéda* des passages — rares oasis dans le désert — dans lesquels la musique est excellente. Quant aux passages qui sont les favoris du public, ainsi que c'est fréquemment le cas, leur valeur réelle est en rapport inverse du succès qu'ils ont obtenu. »

On peut déduire la popularité de *Rognéda* du fait que les billets étaient retenus d'avance pour vingt représentations. Ce succès fut suivi d'une pause dans l'activité musicale et littéraire de Siérov. Il pouvait maintenant parler avec ses ennemis à la porte, et montrer triomphalement les enfants de son imagination. Le succès semble avoir aussi diminué son hostilité

contre l'école nationale, car, en 1866, il fit, devant la Société musicale, quelques conférences sur GLINKA et DARGOMIJSKY, remarquables non seulement par la clarté de son exposition, mais par la netteté de ses jugements.

En 1867, SIÉROV commença à penser à un troisième opéra, et choisit une des comédies d'OSTROVSKY, sur laquelle il élabora un libretto, intitulé *La Puissance du Mal*. Deux citations, tirées de lettres écrites à cette époque, révèlent ses intentions à l'égard du nouvel opéra. « Il y a dix ans, dit-il, j'écrivis beaucoup sur WAGNER; maintenant, il est temps d'agir, d'incorporer les théories wagnériennes dans un drame musical écrit en russe et sur un sujet russe. » Et encore: « Dans cette œuvre, tout en observant autant que possible les principes de la vérité dramatique, je m'efforcerai de conserver encore plus que cela ne l'a été fait jusqu'à maintenant, la forme de la musique populaire russe, qui a été maintenue sans changements dans nos chants populaires. Il est clair que cela réclame un style qui n'a rien de commun avec la forme ordinaire de l'opéra, ni même avec mes deux premiers opéras. » Nous avons ici le programme de SIÉROV très clairement exposé : l'ensemencement des théories wagnériennes dans le sol russe. Mais, afin que l'acclimatation puisse être complète, il adopte la forme des chants populaires. En réalité, il cherche à fusionner GLINKA et WAGNER, et à produire un drame musical russe. SIÉROV était un connaisseur en ce qui concerne les chants populaires russes, mais il n'avait pas ce don naturel pour s'assimiler l'esprit national et l'insuffler ensuite dans les ossements desséchés de la forme musicale, que possédait GLINKA. En créant cette œuvre russo-wagnérienne, SIÉROV créa quelque chose de purement artificiel: un hybride, incapable de se reproduire. Il est aussi caractéristique de l'égotisme à courte vue de SIÉROV, que nous le voyions constamment déclarer,

comme une idée tout à fait originale, le fait de baser un opéra sur les formes de la musique nationale, ignorant que GLINKA, DARGOMIJSKY et MOUSSORGSKY ont tous produit des œuvres semblables, et que le dernier a indubitablement écrit des « drames musicaux » qui, quoique n'étant pas strictement dans la ligne wagnérienne, sont mieux appropriés au génie de la nation.

La comédie d'OSTROVSKY (1), sur laquelle est basée *La Puissance du Mal,* est un drame sombre et puissant de la vie domestique. Le fils d'un marchand enlève une fille à ses parents, et doit expier son action en l'épousant. Il se fatigue bientôt de ce mariage forcé, et commence à s'amuser hors de chez lui. Un jour, attablé dans une auberge, il voit une belle jeune fille dont il tombe éperdument amoureux. La femme négligée découvre l'infidélité de son mari, et le tue dans un accès de jalousie. L'histoire paraît aussi banale que n'importe laquelle de celles qui forment la trame de ces opéras en un acte, si populaires parmi les modernes compositeurs italiens de musique dramatique sensationnelle. Mais pour la préparation du libretto, SIÉROV eut la coopération du fameux auteur dramatique OSTROVSKY, qui écrivit lui-même les trois premiers actes du livret. Au quatrième acte, un désaccord se produisit entre l'auteur et le compositeur; le premier voulait introduire un élément surnaturel, rappelant le festival villageois du « Freischütz » dans la scène du carnaval, mais SIÉROV se refusait à introduire un épisode fantastique. En conséquence, le livret fut achevé par un écrivain obscur, nommé Kalachinkev. Ainsi, la forme littéraire élevée qu'OSTROVSKY cherchait à donner au libretto, pour le mettre à un niveau supérieur à celui d'un simple « roman sensa-

(1) *Accepte la vie comme elle vient* (*Nie tak jivi kak khochetsya*).

tionnel », fut condamnée. L'action a lieu au moment du carnaval, ce qui fournit l'occasion d'introduire quelques scènes gaies de la vie nationale. L'œuvre n'atteignit jamais le même degré de popularité que *Judith* ou *Rognéda*. SIÉROV mourut subitement d'une maladie de cœur, en janvier 1871, et l'orchestration de *La Puissance du Mal* fut achevée par un de ses élèves de talent, SOLOVIEV.

Nous avons vu ce que TCHAÏKOVSKY pensait de SIÉROV. Après un laps de temps de trente années, VLADIMIR STASSOV écrivit, dans l'un de ses derniers articles musicaux: « Admirateur fanatique de MEYERBEER, il réussit néanmoins à saisir toutes les caractéristiques superficielles de WAGNER; de là son goût pour les marches, les processions, les festivals, pour tout ce qui est pompeux et qui fait de l'effet. Mais il ignora toujours le monde intérieur, le monde spirituel; il n'y entra jamais, car ce monde ne l'intéressait pas du tout. L'individualité faisait complètement défaut chez ses *dramatis personae* qui n'étaient que de simples marionnettes. » Son influence sur l'opéra russe n'a laissé aucune trace durable. Sa qualité maîtresse était un certain sens dramatique robuste, qui corrigeait sa tendance particulière à produire de l'effet à peu de frais, et qui le maintenait tout juste du bon côté de cette ligne qui sépare le réalisme de la grossièreté et du pathos.

Les deux citations suivantes jettent une lumière intéressante sur SIÉROV. La première est une confession de ses goûts musicaux, écrite peu de temps avant sa mort : « Après BEETHOVEN et WEBER, j'aime assez MENDELSSOHN; j'aime MEYERBEER; je suis amoureux de CHOPIN; je déteste SCHUMANN et tous ses disciples; j'ai du goût pour LISZT, quoique avec de nombreuses restrictions, et j'adore WAGNER, tout spécialement dans ses dernières œuvres que je considère comme le *nec*

*plus ultra* de la forme symphonique inaugurée par Beethoven. »

La seconde citation est le tribut que paye Wagner à la personnalité de son disciple, et il nous semble juste de l'écrire ici puisqu'elle contredit presque toutes les appréciations sur Siérov que nous trouvons dans les écrits de ses contemporains russes : « Pour moi, Siérov n'est pas mort, dit Wagner, pour moi, il est toujours vivant et tangible. Tel qu'il a été pour moi, il le reste et le restera toujours: le plus noble et le plus délicat des hommes. La douceur de son âme, la pureté de ses sentiments, sa sérénité, son intelligence qui reflétait toutes ces qualités, faisait de l'amitié qu'il me témoignait un des biens les plus précieux de ma vie. »

## CHAPITRE VII

### ANTON RUBINSTEIN

Anton Grigoriévitch Rubinstein naquit le 16/28 novembre 1829, dans le village de Vykhvatinets, du gouvernement de Podolie. Il était de descendance juive; cependant, son père faisait partie de l'Eglise orthodoxe, tandis que sa mère — une Löwenstein — était originaire de la Silésie prussienne. Peu après la naissance d'Anton, ses parents s'établirent à Moscou, son père ayant installé, dans le voisinage de cette ville, une manufacture de crayons et d'épingles. Anton et son frère Nicholas, presque aussi bien doué que lui, commencèrent à étudier le piano avec leur mère; ensuite l'aîné fut placé sous la direction de A. Villoins, un professeur bien connu à Moscou. A l'âge de dix ans, Anton parut pour la première fois en public dans un concert d'été, donné dans le Parc Pétrovsky, et l'année suivante (1840) il accompagna Villoins à Paris avec l'intention d'entrer au Conservatoire. Ce projet ne fut pas réalisé, car le jeune garçon partit pour une tournée, en qualité de pianiste prodige. En 1843, il fut invité à jouer à la Cour de Saint-Pétersbourg, puis il donna une série de concerts dans cette ville. L'année

suivante, il commença à étudier sérieusement la musique à Berlin, où sa mère le présenta tout d'abord à MENDELSSOHN, puis, sur le conseil de ce dernier, elle le plaça sous la direction de DEHN. La Révolution de 1848 interrompit le cours ordinaire de la vie à Berlin. DEHN, en sa qualité de garde national, dut abandonner ses élèves, prendre le fusil, et faire son devoir comme sentinelle devant certains édifices publics. Il remplissait cette tâche d'un air aussi satisfait que « s'il venait de résoudre quelque problème de contrepoint, tel qu'un canon par rétrogression ». RUBINSTEIN retourna en hâte en Russie, toute sa musique fut confisquée à la frontière parce qu'elle fut prise pour quelque écriture chiffrée diplomatique.

Peu après son retour, la Grande Duchesse Hélène Pavlovna nomma RUBINSTEIN pianiste et accompagnateur de la Cour, position qu'il dénomme en plaisantant « chauffeur musical » de la Cour. En avril 1852, son premier essai d'opéra, *Dmitri Donskoï* (Dmitri du Don), libretto du comte Sollogoub, fut donné à Saint-Pétersbourg, mais il causa un grand désappointement. Il fut suivi, en mai 1853, de *Thomouchka-Douratchok* (Thomas le Sot) qui fut retiré après la troisième représentation, à la requête du compositeur lui-même, qui semble avoir été blessé du manque d'enthousiasme pour son œuvre. Deux articles de sa plume, qui parurent dans les journaux allemands, et qui sont cités dans les « Souvenirs » de Youry Arnold, montrent l'amertume de ses sentiments à cette époque. « Nul compositeur dans son bon sens, écrit-il, n'essayera de composer un opéra en persan, en malais, ou en japonais; toutefois, écrire un opéra en anglais, en français ou en russe, dénote tout simplement un dérangement d'esprit. Tout essai de créer une musique nationale ne conduit qu'à un seul résultat : un désastre. »

Entre la composition de *Dmitri Donskoï* et de *Thomas le Sot* la plume étonnamment féconde de

Rubinstein avait écrit deux opéras en un acte avec paroles russes : *Hadji-Abrek* et *Sibirskie Okhotniki* (Les Chasseurs sibériens). Puis, il abandonna la composition pour un temps, et entreprit une longue tournée de concerts; parti en 1856, il ne revint en Russie qu'en 1858. Pendant cette tournée (1), il visita Nice où l'impératrice Alexandra Féodorovna et la Grande-Duchesse Hélène passaient l'hiver de 1856-1857, et il paraît probable que l'idée de la Société Impériale de Musique russe fut débattue à cette occasion pour la première fois, quoique les plans définitifs aient pu être différés jusqu'au retour de Rubinstein à Saint-Pétersbourg, en 1858. En tout cas, il n'y eut que peu de temps perdu, car la Société fut fondée en 1859, et la branche de Moscou, sous la direction de son frère Nicholas, en 1860.

Offensé par l'insuccès de ses opéras russes, Rubinstein résolut alors de composer sur des textes allemands, et d'essayer sa chance à l'étranger. Profitant de sa réputation d'être le plus grand des pianistes vivants, il réussit à faire accepter ses *Kinder der Heide* à Vienne (1861), tandis que Dresde montait son *Feramors* (basé sur le « Lalla Rookh » de Moore) en 1863. Entre deux tournées de concerts — l'une en 1867, l'autre en Amérique avec Wienawski en 1872 — Rubinstein termina un opéra biblique *La Tour de Babel,* libretto de Rosenburg. Il exploita encore ce type d'opéra dans *Les Macchabées* (Berlin 1875) et *Le Paradis perdu,* dont une audition fut donnée dans un concert à Saint-Pétersbourg, en 1876. Avant de compléter la série de ses opéras sacrés, il revint à un sujet national profane, tiré du poème de Lermontov, *Le Démon,* qui fut la plus populaire de ses œuvres scéniques. *Le Démon* fut représenté à Saint-Péters-

(1) Il visita aussi l'Angleterre, où il joua à l'un des concerts de la Société Philharmonique, en mai 1857.

bourg le 13 janvier (A. S.); nous en donnerons plus loin une analyse détaillée. *Néron* fut représenté à Hambourg en 1875, et à Berlin en 1879. Après cela, RUBINSTEIN revint à un libretto russe, basé cette fois sur le conte en vers de LERMONTOV, *Le Marchand Kalachnikov*, mais cet opéra ne fut représenté que deux fois, en 1880 et en 1889; à chaque occasion, il était retiré du répertoire, grâce à la censure. *La Sulamite*, un autre opéra biblique, date de 1880 (Hambourg, 1883), et un opéra comique *Der Papagei* (Le Perroquet) fut représenté dans cette ville en 1884. *Gorioucha*, un opéra russe tiré d'un des romans d'AVERKIEV fut représenté au théâtre Maryinsky, à Saint-Pétersbourg, dans l'automne de 1889, alors que RUBINSTEIN célébrait le cinquantième anniversaire de sa carrière artistique.

Les fameuses séries de « Concerts historiques » commencées à Berlin en octobre 1885 se terminèrent à Londres en mai 1886. RUBINSTEIN retourna alors à Saint-Pétersbourg, et reprit ses fonctions de Directeur du Conservatoire, position qu'il avait abandonnée depuis 1867. Durant les années suivantes, il composa les opéras bibliques de *Moïse* (Paris 1892) et de *Christus*, dont une audition fut donnée dans un concert sous sa propre direction à Stuttgart en 1893; la première représentation sur la scène suivit en 1895, à Brême.

Pendant l'hiver de 1894, RUBINSTEIN tomba sérieusement malade à Dresde, et sentant que ses jours étaient comptés, il revint en hâte dans sa villa de Péterhof. Il languit plusieurs mois et mourut d'une maladie de cœur en novembre 1895. « Ses obsèques furent solennelles, dit RIMSKY-KORSAKOV (1). Son cercueil fut placé dans la cathédrale Ismaïlovsky, où des musiciens

(1) *Chronique de ma vie musicale* (*Lictopis moi muzykalnoi Jizn*), 1844-1906, N.-A. RIMSKY-KORSAKOV. (Edité par sa veuve.) Saint-Pétersbourg 1909.

montèrent la garde jour et nuit. LIADOV et moi, nous fûmes de garde de 2 à 3 heures du matin. Je me souviens d'avoir vu dans l'ombre épaisse de l'église la silhouette en deuil de Mme Maleziomova (1) venant s'agenouiller à côté de la dépouille mortelle de RUBINSTEIN l'adoré. Cette scène avait quelque chose de fantastique. »

Dans ce livre, je ne m'occupe pas de la réputation de RUBINSTEIN comme pianiste, de l'auréole qui entoure encore son nom, ni de sa grande production de musique instrumentale, bonne, mauvaise ou indifférente. Je ne puis pas non plus m'attarder, sauf pour leur payer un tribut en passant, sur les généreuses qualités de l'homme. Sa position comme compositeur dramatique et son influence sur le développement de l'opéra russe sont tout ce dont je dois m'occuper ici. Et ceci ne nécessitera pas un grand nombre de pages, car son influence est en raison inverse des volumineuses productions de sa plume. L'idéal de RUBINSTEIN oscille entre les tendances nationales et les tendances étrangères. Moins les gens connaissent les qualités essentielles de la musique russe, plus ils sont disposés à considérer ce compositeur comme étant typiquement russe, tandis que ceux qui sont le plus sensibles aux vibrations du sentiment russe ne trouveront dans sa musique que peu de chose qui puisse éveiller la sympathie nationale. La facilité avec laquelle il compose sa musique, tantôt sur des textes russes, tantôt sur des textes allemands, et s'adresse tour à tour à l'un ou l'autre public, prouve qu'il se sentait superficiellement à

(1) Mme Maleziomova, que je rencontrai à Saint-Pétersbourg, fut pendant plusieurs années dame de compagnie ou chaperon dans les classes de Rubinstein, au Conservatoire. Elle fut une amie dévouée du maître, et peu de personnes connurent mieux qu'elle sa personnalité fascinante, ou parlèrent avec plus d'éloquence de son enseignement.

l'aise avec les deux idiomes. Elle suggère aussi une sorte d'opportunisme facile qui est loin d'être admirable. Ses attaques contre l'idéal musical national, lorsqu'il ne put impressionner le public avec son *Dmitri Donskoï*, et son rapide changement de front quand DARGOMIJSKY et la jeune école forcèrent le public à témoigner quelque intérêt à l'opéra russe, ne seront pas facilement oubliés par ses compatriotes. Nous avons vu ses fluctuations entre l'opéra allemand et l'opéra russe, et sans aucun doute cette diffusion de ses idéals et de ses activités, jointe à un singulier manque de critique personnelle, expliquent suffisamment le fait que de ces opéras — dix-neuf en tout (1) — à peine un lui a survécu. Laissons un Russe juger si RUBINSTEIN a le droit d'être regardé comme un compositeur national. TCHÉCHIKINE, qui divise ses opéras en deux groupes, suivant qu'ils sont écrits sur les libretti allemands ou russes, résume les caractéristiques des derniers comme suit:

« Le style de RUBINSTEIN porte l'estampille cosmopolite. Il confondait le nationalisme en musique avec une sorte de sèche ethnographie, et considérait la question comme à peine digne des pensées d'un compositeur. Un passage de son livre *La Musique et ses représentants* (Moscou, 1891) montre ses vues sur le sujet. « Il me semble, écrit-il, que l'esprit national « du pays natal d'un compositeur doit toujours imprégner ses œuvres, même s'il vit dans un pays étranger, et en parle la langue. Considérez par exemple « HAENDEL, GLUCK et MOZART. Mais une sorte de nationalisme prémédité est maintenant en vogue. Il est « très intéressant; toutefois, à mon avis, il ne peut « prétendre attirer les sympathies universelles, mais

(1) Huit opéras russes et onze opéras allemands. Six de ces derniers sont profanes, et cinq sont basés sur des sujets bibliques.

« seulement éveiller un intérêt ethnographique. Ceci « est prouvé par le fait qu'une mélodie amenant « des larmes dans les yeux d'un Finlandais, laissera « un Espagnol tout à fait froid, et qu'un rythme de « danse, qui pousserait un Hongrois à danser, ne « fera pas mouvoir un Italien. » « RUBINSTEIN (c'est TCHÉCHIKINE qui parle) a l'air de croire que toute l'essence du nationalisme en musique ne réside pas dans la forme ou dans l'harmonie, mais dans un rythme de danse. Il n'est pas surprenant qu'avec des vues aussi superficielles, ses opéras basés sur la vie russe ne se distinguent pas par leur couleur nationale, et qu'il n'ait inconsciemment et instinctivement du succès que lorsqu'il emploie la couleur orientale qui s'accorde avec son origine. Il cultiva la forme communément acceptée d'opéra mélodique à la mode dans la première moitié du XIXe siècle. Son horizon musical était limité par MEYERBEER. Il tient WAGNER en une sorte d'horreur, et garda un silence méprisant sur tous les compositeurs russes qui succédèrent à GLINKA. Ceci est en partie explicable par ses principes qui n'admettaient pas les droits de l'opéra déclamatoire, mais c'était aussi en partie une politique du *tac au tac,* parce que SIÉROV et « La Bande puissante » avaient étrillé sans merci RUBINSTEIN, entre 1850 et 1860, à cause de ses tendances teutonnes, dans son double emploi de chef de la Société impériale de musique russe et de Directeur du Conservatoire. Des formes étroites et conventionnelles, spécialement en ce qui concerne ses airs; la mélodie considérée comme le seul idéal de l'opéra; un style cosmopolite indéterminé, et de temps en temps un reflet heureux de l'esprit oriental — voilà les caractéristiques distinctes de tous les opéras russes de RUBINSTEIN, depuis *Dmitri Donskoï* jusqu'à *Gorioucha.* » (1).

(1) *Histoire de l'Opéra russe* (*Istoriya Russ. Opera*). V. TCHÉCHIKINE. Saint-Pétersbourg 1905, P. JURGENSON.

Il est impossible de parler en détail de tous les opéras de RUBINSTEIN. Les partitions publiées peuvent être examinées par ceux qui ont du temps et du goût pour une étude aussi peu profitable. Les œuvres telles que *Hadji-Abrek*, basé sur le conte en vers de LERMONTOV, plein de meurtre et d'horreur, ou *Thomas le Sot* qui nous mène un peu plus loin dans la direction du nationalisme, mais reste un simple travestissement du style de GLINKA, ou la *Tour de Babel*, ou *Néron*, ont peu de chance de s'élever au rang d'œuvres dramatiques vivantes. Son premier opéra national *Dmitri Donskoï*, en cinq actes, se rapproche par le choix d'un sujet héroïque et historique d'œuvres patriotiques telles que *Une Vie pour le Tsar* de GLINKA, du *Prince Igor* de BORODINE et de *La Pskovitaine* (*Ivan le Terrible*) de RIMSKY-KORSAKOV; mais il ne réussit jamais à passionner le public russe. Le libretto est basé sur un événement souvent répété par les moines chroniqueurs contemporains qui racontent comment Dmitri, fils d'Ivan II, obtint une glorieuse victoire sur le Khan mongol Mamaï, à Kulikovo, en 1380, et libéra la Russie, pour un temps, du joug tartare. Youry Arnold, comparant le *Dmitri Donskoï* de RUBINSTEIN avec l'*Esmeralda* (1) de DARGOMIJSKY trouve que, jugé à la lumière de cette époque, il était en avance sur l'opéra de DARGOMIJSKY en ce qui concerne la technique, mais, dit-il, « l'expression émotive réaliste et l'inspiration lyrique d'*Esmeralda* font, sans aucun doute, plus fortement appel à nos sympathies et nous reconnaissons plus de talent inné à son auteur ».

Après l'insuccès de *Dmitri Donskoï*, RUBINSTEIN négligea l'élément national pendant quelques années, et composa seulement sur des textes allemands. Mais,

(1) *Dmitri Donskoï* fut représenté à Saint-Pétersbourg en 1852; *Esmeralda* le fut à Moscou en 1847, et dans la capitale moderne en 1853.

peu après 1870, la parution de toute une série d'opéras russes : *Le Convive de pierre* de DARGOMIJSKY, *La Puissance du Mal* de SIÉROV, *La Pskovitaine* de RIMSKY-KORSAKOV, *Boris Goudonov* de MOUSSORGSKY, ressuscitèrent l'intérêt public pour l'idéal national, et RUBINSTEIN fut évidemment désireux de n'être pas exclu du mouvement. Son insuccès comparatif avec les sujets purement russes, et le fait qu'il se sentait à l'aise dans les milieux orientaux, peuvent, en cette occurrence, l'avoir influencé dans le choix d'un sujet; mais, sans aucun doute, la poésie de LERMONTOV exerçait sur lui une étrange fascination, car *le Démon* fut le troisième opéra basé sur les œuvres du Byron russe. Le romantisme de LERMONTOV et le lyrisme exquis de son vers, qui suggère presque la musique même, semblent avoir particulièrement bien convenu au tempérament de RUBINSTEIN. Le poète MAÏKOV aida à l'arrangement du texte pour l'opéra, mais le libretto fut finalement développé par le professeur VISTAKOV qui s'était spécialisé dans l'étude des œuvres de LERMONTOV. Quand *le Démon* fut terminé, RUBINSTEIN le fit jouer à « la Bande puissante » qui s'était rassemblée chez STASSOV pour entendre cette nouvelle addition à l'opéra national. Ce serait trop demander à la nature humaine que d'attendre un verdict entièrement favorable d'un semblable tribunal, mais « les cinq » choisirent, pour les approuver, précisément les deux morceaux qui ont le mieux supporté l'épreuve du temps, c'est-à-dire les Danses et la Marche de la Caravane, qui forment l'introduction de la troisième scène de l'acte III. Comme compositeur national, RUBINSTEIN atteignit son apogée avec *le Démon,* présenté en italien au public anglais à Covent Garden, le 21 juin 1881, mais comme il est inconnu aux jeunes générations, quelques détails sur

son intrigue et ses caractéristiques générales seront ici à leur place (1).

Le Démon, cet « esprit sombre et exilé » qui n'est autre que le poète LERMONTOV lui-même, légèrement voilé sous une apparence surnaturelle, nous est d'abord représenté volant au-dessus du pic de Kazbec, dans le Caucase, et considérant avec un désenchantement mélancolique les aspects glorieux du monde qui est au-dessous de lui — un monde qu'il regarde avec une indifférence méprisante. La maladie du Démon est l'ennui. C'est un mortel possédant certains attributs démoniaques. Comme LERMONTOV, il est plein de vagues regrets à l'égard de sa jeunesse mal employée, et désire ardemment trouver dans l'amour d'une femme un refuge contre son désespoir et son ennui. Dès qu'il voit Tamara, la belle Circassienne, danser avec ses filles d'honneur, la veille de son mariage, il tombe amoureux d'elle, et les premiers frémissements de l'amour lui font éprouver un désir, depuis longtemps oublié, de rédemption. Tamara est fiancée au prince Sinodal, qui est tué sur la route par des brigands tartares, alors qu'il venait chercher sa fiancée dans le château de son père, le prince Gudal. La maligne influence du Démon a amené la catastrophe. Afin d'échapper à sa passion profane pour son mystérieux amoureux, Tamara demande à son père de la laisser entrer au couvent, où elle est supposée porter le deuil de son fiancé. Mais, même dans cette enceinte sacrée, le Démon la suit, non sans quelques tiraillements de remords humain. Pendant un moment, il hésite, il est même sur le point de vaincre son mauvais désir; mais cette bonne impulsion s'évanouit, et avec elle, la seule chance de rédemption par un amour

(1) Pour une analyse plus complète du poème de Lermontov, voir *Poetry and Progress in Russia*, par ROSA NEWMARCH, John Lane, The Bodley Head, Londres et New-York.

désintéressé. Il rencontre le bon ange de Tamara sur le seuil du couvent, et plus tard, il voit l'apparition du prince assassiné. L'ange ne semble pas être un gardien puissant, mais plutôt l'âme faible et tourmentée de Tamara elle-même. Le Démon entre dans sa cellule, et alors a lieu le long duo d'amour et sa courte heure de triomphe. Soudain, on entend l'ange et les voix célestes qui appellent la malheureuse jeune fille : « Tamara, l'esprit du doute passe ». La nonne s'arrache des bras de son amant, et tombe morte aux pieds de l'ange. Le Démon, bafoué et furieux, reste à contempler le cadavre de Tamara. A la fin, les portes du Paradis s'ouvrent pour la jeune fille, comme pour la Marguerite de *Faust,* parce que sa pureté et son sacrifice d'elle-même effectuent sa propre rédemption. Mais le Démon reste isolé et désespéré « sans amour et sans espoir ».

Le poème, avec son drame intime de passion prédestinée, de désir inassouvi et de rédemption possible par l'amour, remplit presque les conditions wagnériennes d'un sujet où l'émotion surpasse l'action, un sujet si purement lyrique qu'on peut dire que le drame est né de la Musique. Tchéchikine tire un parallèle entre *le Démon* et *Tristan et Isolde;* mais l'esprit de ce drame pourrait être plus justement comparé au romantisme du *Vaisseau fantôme.* Musicalement, il ne doit rien à Wagner. Sa texture est celle de l'opéra allemand pré-wagnérien, fortement teintée d'orientalisme. Effectivement, Rubinstein met en contraste le chromatisme tendre et monotone de la musique orientale, emprunté aux sources géorgiennes et arméniennes, avec les mélodies plus fortes, basées sur les gammes diatoniques occidentales, et à cet égard, sa puissance d'invention est remarquable. Parmi les exemples les plus réussis de style oriental sont le chant géorgien « Nous allons vers l'étincelant Aragva », chanté par les amies de Tamara, dans la seconde scène du premier

acte; la mélodie orientale, chantée dans le château de Gudal au deuxième acte, et le passage de la caravane et la danse des femmes du même acte. Les airs chantés par le Démon ont un caractère tout à fait cosmopolite, et les chœurs d'ouverture des Mauvais Esprits et des Forces de la Nature, quoique frappants, ne sont pas absolument originaux. Il y a une passion réelle dans le grand duo d'amour du dernier acte, avec son accompagnement énergique, qui semble faire écho au bruit de la rivière sauvage et tumultueuse qui coule dans le ravin sous les murs du couvent.

*Le Démon* rencontra beaucoup d'objections de la part du directeur de l'Opéra et du censeur. Le premier n'avait pas confiance dans les nouveautés, spécialement dans celles qui portaient la marque du nationalisme, et il s'alarmait à la pensée des frais que nécessiterait la mise en scène fantastique. Le dernier ne voulait pas approuver les lampes et les icônes dans la cellule de Tamara, et insistait pour que l'ange fût changé en un « Bon Génie ». Les chanteurs se rebellèrent, et finalement on décida de représenter la pièce, pour la première fois, le 13 janvier 1875 (A. S.) au bénéfice de Melnikov, qui chantait lui-même le rôle principal. Les autres artistes qui formaient une belle troupe étaient Tamara, Mme Raab; l'Ange, Mme Kroutikov; le prince Sinodal, Komessariévitch; le prince Gudal, le vétéran Pétrov, et la nourrice, Mme Shreder. Le succès immédiat du *Démon* créa la réputation de Rubinstein comme compositeur populaire, et cet opéra est encore considéré comme sa meilleure œuvre dramatique, quoique plusieurs critiques donnent la palme au *Marchand Kalachnikov* qui parut cinq ans plus tard.

Comme je l'ai déjà dit, le sort de cette œuvre basée sur un sujet purement russe semble avoir été particulièrement injuste. Reçue deux fois à Saint-Pétersbourg, avec un grand enthousiasme, elle fut interdite

par le censeur, à deux reprises, après la première soirée. Le libretto de Koulikov est basé sur le « Lai du Tsar Ivan Vassiliévitch (Le Terrible), du jeune Oprichnik et du hardi marchand Kalachnikov.» L'opéra est en trois actes. Dans la première scène qui se passe dans les appartements du Tsar, les Oprichniki vont célébrer leur office religieux. Maliouta entre avec le bouffon du Tsar, Nikitka, et leur dit que le *Zemstvo* a envoyé une députation au Tsar pour se plaindre de leur conduite, et que Nikitka a introduit les délégués à la Cour. Les Oprichniki se jettent sur le bouffon, et exigent qu'il achète leur pardon en leur racontant une histoire. Le récital de Nikitka est un des meilleurs essais de Rubinstein pour reproduire la couleur nationale. Ensuite, le Tsar paraît, les Oprichniki revêtent leurs manteaux noirs, et alors vient un morceau à grand effet, écrit strictement dans le style d'église. Le service terminé, le Tsar reçoit les membres du *Zemstvo;* puis, succède une scène animée dans laquelle Ivan fait la fête avec ses gardes. Observant que l'un d'eux Kiribéievitch est silencieux et sombre, il en demande la raison, et le jeune Oprichnik confesse qu'il est amoureux, et chante : « Quand je vais au jardin », une mélodie russe traitée par Rubinstein dans un style tout à fait cosmopolite. Le *finale* du dernier acte consiste en danses des Skomorokhi et un chœur des Oprichniki dont la musique est plutôt prétentieuse et théâtrale. La scène d'ouverture du deuxième acte se passe dans les rues de Moscou, et débute par un chœur du peuple. La foule se disperse à la nouvelle que les Oprichniki sont dans le voisinage. Aléna, la

(1) Les Oprichniki étaient une bande de jeunes nobles écervelés et dissolus qui formaient la garde du corps d'Ivan le Terrible; ils étaient toujours prêts à obéir à ses ordres. Ils portaient une tête de chien et un balai sur l'arçon de leur selle, pour montrer qu'ils harcelaient les ennemis du Tsar, et les balayaient de la surface de la terre.

femme du marchand Kalachnikov sort alors de la maison pour aller aux vêpres, accompagnée de sa servante. Elle chante un récitatif doux, dans lequel elle dit à sa servante de rentrer à la maison pour y attendre le retour du maître, et se révèle comme une heureuse mère et une femme dévouée. Elle continue seule son chemin vers l'église, s'arrêtant cependant pour chanter un air italien, joli mais banal: « Je cherche le saint Temple ». Kiribéievitch paraît sur la scène, lui fait une cour passionnée et l'enlève. Une vieille commère, qui a vu cet incident, sort de sa cachette, et chante un chant qui introduit une note humoristique dans la pièce. Survient Kalachnikov qui apprend d'elle le départ de sa femme avec le jeune Oprichnik, mais elle lui donne une impression fausse de l'incident. Le récitatif de Kalachnikov est expressif et touchant, la scène se termine par le retour de la populace qui chante un chœur. Dans la seconde scène, Kalachnikov joue un rôle important, et ses doutes et ses craintes après le retour d'Aléna sont dépeints avec puissance. Ce morceau est généralement admis comme l'un des rares moments psychologiques heureux de Rubinstein, l'expression réaliste de l'émotion étant un de ses points faibles. La scène où Kalachnikov confère avec ses frères termine le second acte. Au troisième acte, le rideau se lève sur une place de Moscou où le peuple est assemblé pour voir le Tsar. Le chœur de bienvenue « Louange à Dieu dans les cieux, » n'est pas à comparer, pour la force, avec des chœurs semblables dans les opéras de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakov. Quelques épisodes de la vie populaire, tels que la scène entre le Tartare et le bouffon Nikitka ne manquent pas d'humour, et ce dernier fait un récit sur le roi David bien dans le style des « chants spirituels » du XVI^e siècle. Les accusations portées par Kiribéievitch sont pleines d'esprit. Dans une scène dramatique, le Tsar écoute la prière d'Aléna qui demande grâce, et il par-

donne au fier Kalachnikov qui a osé défier ses gardes prétoriens, les Oprichniki. L'opéra se termine par un chœur final du peuple qui escorte le marchand sortant de prison.

*Le Marchand Kalachnikov,* quoique de style un peu hybride, avec ses airs russes *à la Tedesca* et ses écarts occasionnels vers la vulgarité, présente, en même temps, plus de vitalité et d'intérêt humain que la plupart des opéras de Rubinstein; aussi est-il à regretter qu'il soit resté si longtemps inconnu du public, en Russie comme dans l'Europe occidentale.

Les opéras bibliques de Rubinstein sont maintenant tombés dans l'oubli. Quand on considère leur longueur, les frais que leur mise en scène occasionnait et leur manque de caractère, cela n'est pas surprenant. *Les Actes d'Artaxerxes* et *le Chaste Joseph* représentés à la cour de Mikhaïlovitch peuvent à peine avoir été plus fastidieux que *La Tour de Babel* et *la Sulamite.* Ces oratorios de la scène ressemblent à de grandes fresques pseudo-classiques, à couleurs pâles, et à peine plus émouvantes que les odes des offices et les églogues de la littérature russe du XVIIIe siècle. Chaque œuvre, il est vrai, renferme quelques perles, telles que le chant de victoire avec chœur « Battez tambours », chanté par Léa, l'héroïque mère des Macchabées, dans l'opéra portant ce nom, et dans lequel la couleur hébraïque est admirablement conservée; le chœur « Baal a fait des miracles » de la *Tour de Babel,* et quelques pages de la dernière scène du *Paradis perdu;* mais ce ne sont que des éclairs d'inspiration, qui ne suffisent pas à compenser les longs et flasques récitatifs haendeliens, la fade orchestration mendelssohnienne, les fréquentes chutes dans une emphase, que seuls les naïfs peuvent confondre avec la sublimité de l'expression, et l'ennui qui découle de ces opéras.

Bien plus agréable, parce qu'il est moins préten-

tieux, est l'opéra profane antérieur, adaptation allemande du « Lalla Rookh » de THOMAS MOORE intitulé *Feramors*. Les ballets de cet opéra, la danse des Bayadères avec chœurs du premier acte, et la danse aux flambeaux de la Fiancée de Cachemire (acte II) se jouent encore dans les concerts, et plus rarement aussi l'air de Feramors « Das Mondlicht träumt auf Persiens See ». Au point de vue dramatique, le sujet est faible, mais comme Hanslick le dit dans son *Opéra contemporain* — dans lequel il tire l'inévitable parallèle entre Félicien David et le compositeur russe — c'est l'élément oriental de la pièce qui attira RUBINSTEIN. Cependant, combien différente est sa manière conventionnelle de traiter la mélodie orientale dans *Feramors,* de celle si naturelle et si caractéristique de Borodine dans *le Prince Igor !* Mais quoiqu'il soit impossible d'ignorer les opéras de RUBINSTEIN, écrits sur des textes étrangers, pour un public étranger, ils n'ont aucune place légitime dans l'évolution de l'opéra national russe. C'est avec un sentiment de soulagement que nous nous détournons de lui, de ses vues réactionnaires, de son adhésion bigote aux conventions pré-wagnériennes, pour nous tourner vers ce groupe de travailleurs enthousiastes et inspirés, moins préoccupés de river les chaînes de vieilles traditions sur la musique russe, que de la glorieuse tâche de doter leur pays d'une série d'opéras nationaux vivants et palpitant du vrai esprit du peuple. Nous quittons RUBINSTEIN contemplant à l'occident le soleil couchant du classicisme allemand, pour tourner nos yeux vers l'orient, où l'aube se lève sur l'attente patiente d'une nation qui a longtemps cherché sa réalisation pleine et consciente dans la musique.

## CHAPITRE VIII

### BALAKIREV ET SES DISCIPLES

Parfois, dans l'art comme dans la littérature, il paraît sur la scène une personnalité exceptionnelle, initiatrice, dont l'influence semble hors de proportion avec le succès de ses œuvres. Tel fut KEATS, qui engendra toute une école de romantisme anglais, tel fut aussi LISZT, dont les compositions longtemps négligées furent reconnues plus tard comme contenant le germe de nouvelles formes symphoniques. Tel fut encore MILY ALEXIÉVITCH BALAKIREV, à qui la musique nationale russe doit sa seconde renaissance. Né à Nijni Novgorod le 31 décembre 1836 (A. S.) BALAKIREV avait environ dix-huit ans quand il vint à Saint-Pétersbourg, en 1855, avec, dans sa poche, une lettre d'introduction pour GLINKA. Il avait préalablement passé quelque temps à l'Université de Kazan, mais il avait été élevé dans la famille d'Oulibichev, auteur du fameux traité sur MOZART. Fait remarquable, et prouvant sa grande indépendance de caractère, le jeune homme ne s'était pas laissé influencer par les vues limitées et ultra-conservatrices de son bienfaiteur. OULIBICHEV, comme nous le savons, pensait que rien ne pouvait surpasser

les œuvres de son MOZART adoré. Le jeune BALAKIREV aimait et étudiait les symphonies et les quatuors de BEETHOVEN, le « Freischütz » de WEBER, les ouvertures de MENDELSSOHN et toutes les œuvres de CHOPIN. Il n'était pas du tout l'amateur incapable que ses détracteurs académiques ont voulu faire de lui plus tard. Sa culture musicale était solide. Il avait profité de l'excellente bibliothèque d'OULIBICHEV et de l'orchestre privé que le maître entretenait, et qu'il permettait à son jeune protégé de diriger. Quoique partiellement autodidacte, BALAKIREV s'était déjà rendu maître des principes généraux de la forme musicale, de la composition et de l'orchestration. Il n'était pas versé dans le contrepoint et la fugue, et certainement son art n'était pas fondé sur BACH, mais on peut à peine lui en faire un reproche, car, pendant la jeunesse de BALAKIREV, le grand poète-musicien de Leipzig était méconnu, même dans son propre pays, et il est douteux que les écoles naissantes de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ou même les anciens conservatoires d'Allemagne, eussent pu sous ce rapport ajouter quelque chose à son éducation. Dans sa demeure provinciale située dans l'orient lointain de l'Europe, BALAKIREV resta à l'abri des controverses wagnériennes. Sensible comme un sismographe, il avait déjà enregistré quelques vibrations de ce mouvement lointain qui annonçait une révolution dans la musique. Dès le commencement, il fut préoccupé de la transfusion d'un sang frais dans les veines appauvries des anciennes formes décadentes. Heureusement, l'idée de résoudre le problème à l'aide de théories wagnériennes ne lui vint jamais. Il avait déjà saisi le fait que les Russes possédaient une source inépuisable d'inspiration dans leur musique riche et variée.

Le grand enthousiasme de sa jeunesse avait été pour la musique de GLINKA, et tandis qu'il vivait à Nijni Novgorod, il avait étudié les opéras de cet auteur dans

un bon but. Plein de zèle pour la nouvelle cause, Balakirev apparut dans la capitale comme un saint Jean-Baptiste venant du désert, pour prêcher l'évangile du nationalisme dans l'art aux adorateurs de Bellini et de Meyerbeer. Glinka était sur le point de quitter la Russie pour son dernier voyage. Mais pendant les semaines qui précédèrent son départ, il vit assez Balakirev pour être impressionné par son enthousiasme et son intelligence, et pour le désigner comme le continuateur de son œuvre.

L'ambiance de la capitale exerça une heureuse influence sur le jeune provincial. Pour la première fois, il pouvait se mêler à d'autres musiciens et entendre des choses nouvelles pour lui, soit à l'opéra, soit au concert. Mais ses convictions restèrent inébranlables au milieu de toutes ces nouvelles expériences. Du commencement à la fin, il dut presque tout à lui-même, et s'il devint bientôt le centre et le chef d'une nouvelle école musicale, ce fut, comme Stassov l'a démontré, « parce qu'il avait tous les dons nécessaires à cette position: une initiative étonnante, l'amour et la connaissance de son art, et pour couronner le tout, une énergie inlassable ».

Balakirev ne nous légua aucun opéra, mais son influence sur la musique russe fut si prépondérante qu'elle se répandit dans toutes les directions; et dorénavant, son nom sera constamment cité dans ces pages. Vraiment, l'histoire de l'opéra russe devient maintenant pour un temps l'histoire d'une petite confrérie d'enthousiastes, unis par une idée commune, et combattant côte à côte pour une cause qui aurait dû être populaire, mais qui avait été longtemps entravée par la presse et les puissances académiques du monde artistique de Russie, et traitée avec mépris par les amateurs « distingués » pour lesquels un abonnement à l'Opéra italien était le signe extérieur de la supériorité sociale et intellectuelle. Ces enthousiastes étaient

connus sous le nom de « Cercle de Balakirev » ou sous le sobriquet ironique de « La bande puissante ».

Vers 1860, César Cui et Modeste Moussorgsky se joignirent à la croisade de Balakirev en faveur de l'idéal national. Un ou deux ans plus tard, Borodine et Rimsky-Korsakov furent admis dans le cercle, et par la suite, un jeune amateur bien doué, Nicholas Lodyjensky, se rattacha, pour un temps, aux nationalistes. A ces noms, il faut ajouter celui de l'écrivain Vladimir Stassov, dont la plume et le cerveau actifs étaient toujours au service de la nouvelle école. Glinka n'eut plus d'entrevues personnelles avec Balakirev et ses amis, mais Dargomijsky, comme nous l'avons déjà vu, ouvrit aimablement sa maison comme lieu de ralliement pour ce groupe de jeunes enthousiastes qui discutaient sérieusement les questions d'art avec ce musicien plus âgé et plus expérimenté, et surveillaient avec un vif intérêt les progrès de son dernier opéra *Le Convive de pierre.*

Rimsky-Korsakov, dans sa *Chronique de ma Vie musicale,* donne quelques détails intéressants sur les relations amicales qui existaient entre les membres du cercle nationaliste, pendant les premières années de son existence. Rimsky-Korsakov, qui étudiait à l'Ecole Navale de Saint-Pétersbourg, fit la connaissance de Balakirev en 1861. « Ma première rencontre avec Balakirev, écrit-il, fit sur moi une très grande impression. C'était un admirable pianiste, jouant tout de mémoire. L'audace et la nouveauté de ses opinions, et, par-dessus tout, ses dons comme compositeur, éveillèrent en moi une sorte de vénération. La première fois que je le vis, je lui montrai mon Scherzo en *do* mineur qu'il approuva après avoir fait quelques remarques, et m'avoir signalé les matériaux d'une symphonie, qu'il m'ordonna de composer (1). Naturel-

(1) Rimsky-Korsakov fut le premier des compositeurs russes qui écrivit une symphonie.

lement je fus enchanté. Je rencontrai chez lui Cui et Moussorgsky. Balakirev orchestrait alors l'ouverture du premier opéra de Cui, *Le Prisonnier du Caucase.* Avec quel enthousiasme je me mêlais à ces discussions sur l'instrumentation, la distribution des rôles, etc.! Pendant novembre et décembre, j'allai chaque samedi soir chez Balakirev, et j'y rencontrai fréquemment Cui et Moussorgsky. Je fis aussi la connaissance de Stassov. Je me souviens d'un soir où Stassov lut à haute voix des extraits de l' «Odyssée » tout spécialement pour mon édification. Dans une autre occasion, Moussorgsky lut *Prince Kholmsky*, le peintre Myassédov lut *Viya* de Gogol, et Balakirev et Moussorgsky jouèrent les symphonies de Schumann, arrangées pour quatre mains, et des quatuors de Beethoven. »

Dans ces occasions, la jeune confrérie, dont tous les membres étaient au-dessous de trente ans, à l'exception de Stassov, émettaient leurs opinions, et critiquaient les géants du passé avec une franchise et une liberté bien naïve, et qui certainement scandalisaient leurs aînés. Ils adoraient Glinka, trouvaient que Haydn et Mozart étaient à l'ancienne mode, admiraient les derniers quatuors de Beethoven, pensaient que Bach — dont ils n'ont guère pu connaître que « Le Clavecin bien tempéré » — était plutôt un mathématicien qu'un musicien; ils étaient enthousiastes de Berlioz, tandis que jusqu'alors Liszt n'avait pas encore pu beaucoup les influencer. « Je buvais toutes ces idées, dit Rimsky-Korsakov, quoique je n'eusse aucune raison de les accepter, n'ayant entendu que quelques fragments de ces œuvres étrangères discutées, puis, je les transmettais à mes camarades (de l'Ecole Navale) qui s'intéressaient à la musique, comme étant mes propres convictions. » Lorsqu'il fut devenu un musicien distingué et un professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Rimsky-Korsakov ne parla plus qu'en se moquant de ces discussions juvéniles; mais il faut

admettre qu'il était bien préférable pour le développement futur de la musique russe que ces jeunes compositeurs aient eu leurs idées propres sur leur art, plutôt que de tirer des opinions toutes faites des manuels allemands et d'accepter les dogmes esthétiques enseignés dans les classes des conservatoires.

Pour Rimsky-Korsakov, ces jours heureux furent de courte durée, car en 1862, il fut engagé sur le croiseur *Almaz* où il passa les trois années suivantes à l'étranger, voyageant jusqu'à New-York et Rio de Janeiro.

Balakirev fut navré de cette interruption dans la carrière musicale de Rimsky. Si le disciple idéalisait alors le maître, le maître traitait avec une affection paternelle le jeune marin, et déclarait qu'il lui avait été envoyé providentiellement pour remplacer un élève favori qui venait de partir pour l'étranger. A. Goussakovsky était un brillant jeune homme qui avait fini récemment ses études universitaires, et qui se spécialisait dans la chimie. Il semble avoir eu une nature étrange, sauvage et morbide. Ses compositions pour piano étaient pleines de promesses, mais il était instable dans ses projets, allant d'une œuvre à l'autre sans en finir aucune. Il ne prenait pas la peine d'inscrire les idées qui lui venaient, et plusieurs de ses compositions n'existaient que dans la mémoire de Balakirev. Il brille un instant dans l'histoire de la musique russe, mais on le perd bientôt de vue comme une petite étoile filante. Rimsky-Korsakov était doué d'une bien plus grande ténacité dans ses projets, et malgré toutes les difficultés, il continua à travailler à sa symphonie à bord du navire, et l'envoya des ports les plus éloignés, pièce par pièce, à Balakirev, afin de recevoir ses conseils et son aide.

Rimsky-Korsakov revint à Saint-Pétersbourg en automne 1865, et vit que d'importants changements s'étaient produits dans le cercle de Balakirev pendant

son absence. En premier lieu, il s'était ajouté à la confrérie un nouveau membre dont on attendait de grandes choses. C'était Alexandre Borodine, alors conférencier assistant en chimie à l'Académie de médecine. Secondement, Balakirev, aidé de Lomakine, un des plus fameux directeurs de chœurs de Russie, avait fondé l'Ecole libre de musique (libre dans ce sens qu'elle offrait l'instruction gratuite) expérience extrêmement intéressante. On a dit que cette institution avait été fondée pour devenir la rivale du Conservatoire. Les concerts qui y étaient donnés, dirigés par les deux initiateurs, étaient certainement beaucoup moins conservateurs que ceux de l'institution officielle de la Société impériale de musique russe. En même temps, il faut se souvenir qu'après 1860 le grand mouvement « vers le peuple » était né, et qu'un tempérament enthousiaste comme celui de Balakirev n'aurait pu se soustraire à l'impulsion altruiste passionnée qui agitait la société. L'effort individuel, longtemps contraint par le despotisme officiel, se manifestait dans toutes les directions. Entre 1860 et 1870, un certain nombre d'écoles philanthropiques furent fondées en Russie, et l'Ecole libre, avec son but défini de défendre les tendances individuelles et de soutenir la cause de la musique nationale, n'était qu'une des manifestations d'un sentiment plus général.

Les autres événements importants auxquels Rimsky-Korsakov n'assista pas pendant ses trois ans de croisière, furent la première représentation de l'opéra *Judith* de Siérov, et la visite de Wagner dans la capitale russe, où il dirigea l'orchestre de la Société Philharmonique.

A cette époque, sauf Balakirev, tous les membres du cercle nationaliste gagnaient leur vie autrement qu'avec la musique. Cui était officier du génie et il augmentait son modeste revenu en préparant les élèves pour le service militaire. Moussorgsky était

lieutenant dans les Gardes Préobrajensky. RIMSKY-KORSAKOV servait la marine impériale, et BORODINE était professeur de chimie.

RIMSKY-KORSAKOV et BORODINE furent bientôt intimes, malgré les dix ans de différence d'âge qui les séparaient. Le premier fait un portrait intéressant du compositeur de *Prince Igor*, dont la vie se partageait entre la chimie et la musique qu'il aimait toutes deux. « Je l'ai souvent trouvé à l'ouvrage dans son laboratoire communiquant directement avec son appartement, écrit RIMSKY-KORSAKOV. Quand il était assis devant ses cornues, remplies de quelque gaz incolore qu'il faisait passer, au moyen de tubes, d'un vase dans un autre, je lui disais qu'il employait son temps à verser de l'eau dans un tamis. Aussitôt qu'il était libre, il m'emmenait dans son salon où nous nous livrions à la musique et à la conversation. Tout à coup, BORODINE s'élançait dans son laboratoire pour s'assurer que rien ne brûlait ou ne débordait, tout en faisant résonner le corridor d'intervalles extraordinaires de neuvième ou de seconde. Puis il revenait, et nous reprenions notre musique et notre conversation ! La vie de BORODINE, partagée entre son travail scientifique, sa présence dans toutes espèces de comités et de réunions (1) et son intérêt pour la musique, était remplie au delà de toute expression. RIMSKY-KORSAKOV qui regrettait de lui voir consacrer ses grands dons à autre chose qu'à la musique, dit : « Mon cœur souffre lorsque je considère sa vie épuisée par un sacrifice continuel de lui-même ». Il possédait une grande endurance physique, et ne prenait aucun soin de sa santé. Il lui arrivait de dîner deux fois dans un jour, s'il se trouvait chez des amis au moment du repas; dans

(1) Il était un chaud avocat de l'éducation supérieure des femmes, et un des fondateurs de l'Ecole de médecine pour femmes de Saint-Pétersbourg.

d'autres occasions, il ne se souvenait qu'à neuf heures du soir qu'il n'avait pris aucune nourriture pendant la journée. Le logis hospitalier des Borodine était généralement assiégé et pris d'assaut par des chats, qui s'asseyaient sur les tables et se servaient à leur gré, tandis que les complaisants maîtres du logis racontaient à leurs hôtes humains les principaux événements de la biographie de leurs convives félins. La femme de Borodine était une personne cultivée et une pianiste accomplie; elle avait une foi profonde dans le génie de son mari. Leur vie conjugale n'était assombrie que par sa santé chancelante, car elle souffrait de terribles accès d'asthme, qui l'obligeaient à passer les mois d'hiver dans l'air plus sec de Moscou, ce qui leur causait de longues périodes de douloureuse séparation involontaire.

Un autre lieu de réunion du cercle de Balakirev était la demeure de Lioudmilla Ivanovna Chestakova, une sœur mariée de Glinka. Là, outre les compositeurs, se réunissaient plusieurs chanteurs, pour la plupart des amateurs, comprenant les sœurs Karmalina et Mme S. I. Zotova pour laquelle Rimsky-Korsakov écrivit plusieurs de ses premiers chants. Parmi ceux qui sympathisaient avec les idées des nationalistes, se trouvait la famille Pourgold, consistant en une mère et trois filles, dont deux étaient des musiciennes accomplies. Alexandra Nicholaevna avait une belle voix de mezzo-soprano, aux notes élevées. Elle chantait les chants de Cui, de Balakirev et de Rimsky-Korsakov avec une intuition et une expression merveilleuses; elle créa la plupart des rôles féminins des opéras de « La Bande puissante », au temps où ceux qui en faisaient partie devaient se contenter de voir leurs œuvres représentées dans des salons. Mais où elle excellait, c'était dans l'interprétation des chants de Moussorgsky qui révélaient la profondeur de sentiment du compositeur, de sa fine observation de

la vie réelle, et de sa déclamation naturelle. J'ai eu le privilège de visiter cette femme si douée, quelques années plus tard, quand elle fut devenue Mme Molas, et je n'oublierai jamais l'impression que me fit son interprétation des chants de Moussorgsky : *L'Orphelin, La Cueillette des champignons, La Berceuse de Yérémouchka,* et tout spécialement les peintures réalistes de la vie enfantine, intitulées *La Chambre des enfants.* Sa sœur, Nadéjda Nicholaévna, qui devint Mme Rimsky-Korsakov, était une élève de Herke et de Zaremba, le premier maître de Tchaïkovsky pour la théorie. Excellente pianiste et habile à déchiffrer, musicienne jusqu'au bout des doigts, elle était toujours prête à accompagner chaque fois qu'une œuvre nouvelle d'un des membres de la confrérie réclamait une répétition d'essai. Elle savait aussi transposer pour le piano, avec habileté, des œuvres orchestrales et dramatiques (1). Les Pourgold étaient des amis dévoués de Dargomijsky, et pendant l'automne de 1868, le cercle tout entier se rencontrait presque chaque jour chez ce musicien, plus ou moins confiné chez lui par sa santé qui déclinait rapidement.

J'ai parlé de tant d'amis de « la bande invincible » qu'on pourrait supposer que leur mouvement était populaire. Ce n'était cependant pas le cas. A l'exception de Stassov et de Cui, qui, chacun à leur manière, défendirent d'une façon littéraire leur cercle, tous les critiques de l'époque et les puissances académiques en bloc étaient opposés à ces Ismaëlites de la musique. Siérov et Laroche avaient du poids et étaient des adversaires dignes d'être combattus. Théophile Tolstoï (« Rostislav ») et le professeur

(1) Mme Rimsky-Korsakov prend toujours un vif intérêt aux questions musicales. Des articles signés de ses initiales paraissent souvent dans les journaux de musique russes; et récemment elle a pris la plume pour défendre les éditions des opéras de Moussorgsky préparées par son mari.

Famitzine, quoique écrivant dans des journaux importants, représentaient en Russie la critique musicale de bas étage, et ils seraient entièrement oubliés sans l'immortalité illégitime que leur a conférée Moussorgsky par sa satire musicale *Le Guignol*. L'attitude d'Anton Rubinstein envers la nouvelle école ne fut ni juste, ni généreuse. Tchaïkovsky qui, pendant leurs premières années de lutte pour l'existence, occupait le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou, eut d'abord des sentiments amicaux pour la confrérie. Son poème symphonique *Roméo et Juliette* (1870) fut écrit sous l'influence de Balakirev, et un autre poème symphonique *La Tempête* (1873) lui fut suggéré par Vladimir Stassov. Mais avec le temps, Tchaïkovsky se retira de plus en plus du cercle, et dans sa correspondance et ses critiques, il se montre méprisant et hostile à l'égard de leurs idéals et de leurs œuvres, tout spécialement envers Moussorgsky, car il ne comprit jamais la force de son génie inné. Pendant les dix ans qui s'écoulent entre 1860 et 1870, la solidarité était si complète entre les membres du cercle de Balakirev qu'ils pouvaient vivre et travailler heureux, quoique entourés d'une atmosphère hostile. La « Chronique » de Rimsky-Korsakov à l'égard de ces jours heureux nous rappelle l'histoire de notre Confrérie pré-raphaëlite anglaise, et nous admirons la dévotion avec laquelle les membres travaillaient les uns pour les autres et pour l'avancement de la cause commune. Il serait difficile de trouver dans toute l'histoire de l'art un mouvement plus idéal, et toutes les œuvres produites à cette époque furent le résultat de convictions personnelles nettes, non influencées par l'espoir d'un gain pécuniaire, et n'ayant pas la perspective immédiate d'être appréciées par le peuple.

## CHAPITRE IX

### RÉMINISCENCES PERSONNELLES SUR LE CERCLE DE BALAKIREV

Il est difficile de fixer le moment exact où « la petite fente dans le luth » troubla l'harmonie du cercle de Balakirev. En 1872, Balakirev lui-même fut, sur bien des points, en opposition directe avec la politique de la Société Impériale de Musique russe, et il maintenait ses séries de concerts en se rattachant à l'Ecole libre, rivale déclarée de l'institution plus ancienne. Ses programmes étaient très intéressants et d'une tendance avancée, mais le public restait indifférent, et les pertes pécuniaires étaient lourdes. Dans l'automne de cette année-là, il organisa un concert à Nijni-Novgorod, où lui-même figura comme pianiste, espérant que, pour une fois, un prophète serait honoré dans sa patrie et y trouverait un appui matériel. Il était voué au désappointement; la salle resta vide, et quand plus tard Balakirev faisait allusion à ce malheureux événement il le nommait « mon Sedan ». Il revint à Saint-Pétersbourg profondément découragé, et commença à s'éloigner de ses anciens amis et élèves. Eventuellement, dit-on, il entra dans le service des chemins de

fer. A cette période, il commença à être préoccupé de ces idées mystiques qui l'absorbèrent plus ou moins jusqu'à la fin de sa vie.

Au bout d'un certain temps, il se tourna de nouveau vers la musique, et dans les lettres de Borodine, ainsi que dans la « Chronique » de Rimsky-Korsakov, nous avons des échappées sur le vieux et ardent propagandiste « Mily Alexé'itch ». De 1867 à 1869, il fut directeur de la Chapelle impériale. Mais, quelques années plus tard, il se sépara de nouveau de son cercle, et cette fois, il se retira définitivement de la société, réapparaissant seulement en de rares occasions pour jouer dans quelque concert de charité, ou pour visiter un des amis peu nombreux avec lesquels il sympathisait encore. C'est à cette époque que je le rencontrai pour la première fois chez Stassov. Si peu d'étrangers ont pu entrer en contact avec Mily Balakirev, qu'on m'excusera de donner mes souvenirs personnels sur cet homme remarquable.

Dès que je commençai à étudier la musique russe, la personnalité et le génie de Balakirev exercèrent sur moi une grande fascination. Il fut l'étincelle qui, non seulement produisit une conflagration musicale, mais enflamma mon modeste enthousiasme. Naturellement je désirai ardemment faire la connaissance de cette personnalité attrayante et cependant isolée. C'était un soir du commencement de l'été de 1901, à Saint-Pétersbourg, et la raison de cette réunion fut un anniversaire dans la famille Stassov et la présence d'une Anglaise enthousiaste de la musique russe. Balakirev était attendu vers neuf heures. Stassov avait laissé le grand piano ouvert, comme un piège préparé pour attraper un pauvre oiseau timide. Il semblait croire que sa vue hypnotiserait Mily Alexé'itch comme le gluau prend le bouvreuil. La ruse réussit. Après nous avoir tous salués, Balakirev se dirigea presque immédiatement vers le piano. « Je vais jouer trois

sonates, annonça-t-il sans cérémonie, la Sonate pathétique de BEETHOVEN, la Sonate de CHOPIN en *si* mineur, et le numéro 3, de SCHUMANN en *fa* mineur ». Puis, il commença à jouer.

BALAKIREV était plutôt petit. Je ne connais pas sa généalogie, mais il n'appartient pas aux grands et blonds types de la Grande-Russie. A mon avis, il avait quelque chose d'oriental : Tartare, peut-être, mais pas juif. Son corps était trapu, mais son visage était mince et fatigué; il avait le teint brun, l'air las et nerveux. Son apparence était celle d'un homme dont les énergies mentales sont tendues au point de se briser, mais ses yeux, — je ne me souviens pas de leur couleur — étaient extraordinairement magnétiques, pleins de feu et de sympathie, des yeux de voyant et de barde. Lorsqu'il était assis au piano, il faisait revivre, au moins pour un moment, mon dernier souvenir de HANS VON BÜLOW. Quelque chose dans sa manière de jouer confirmait aussi cette impression. Il n'était pas un maître de technique sensationnelle comme PADEREWSKI et ROSENTHAL. Son exécution était irréprochable, mais on ne pensait pas à sa virtuosité lorsqu'on l'entendait pour la première fois. Il ne m'entraîna pas non plus, comme je m'y attendais, dans un tourbillon de fougueuse émotion. Une nature aussi ardente ne pouvait pas s'allier à une froide exécution, mais il n'avait ni la force qui émeut, ni l'expression poétique qui étaient les principales caractéristiques de l'art de RUBINSTEIN. Ce qui me frappait le plus en BALAKIREV, c'était l'intelligence, la sympathie et l'autorité de ses interprétations. Il observait, analysait et mettait les œuvres en lumière. Il aurait pu adopter la formule de STENDHAL : « Voir clair dans ce qui est ». Il serait cependant faux de penser à BALAKIREV comme à un pédagogue sévère. C'était un professeur éclairé, un interprète sympathique et inspiré, qui savait reconstruire

en imagination l'époque et la personnalité d'un compositeur, au lieu de lui substituer la sienne.

Lorsqu'il eut terminé le programme ardu qu'il s'était imposé, nous eûmes peur de le voir partir aussi tranquillement qu'il était venu; l'inspiration qui me poussa à lui adresser quelques remarques dans un russe qui n'avait rien de grammatical, au sujet de ses chants et de leur accompagnement indépendant et merveilleux, le renvoya au piano, où il continua à converser avec moi, tout en illustrant ses paroles avec des exemples de rythmes inusités employés dans ses chants, et en se laissant aller presque inconsciemment à interpréter quelques compositions, soit de lui, soit de quelque autre auteur. Je ne pus le persuader de me jouer *Islamey*, la fantaisie orientale si aimée de Liszt; mais je me souviens d'une valse fine et gracieuse qu'il venait de composer. Pendant ce temps, le *samovar* bouillonnait sur la table, et la chambre était remplie d'un parfum de thé et de citron. Balakirev ne témoignait heureusement aucun désir de partir. Il se mit à table et causa, avec toute sa verve, de la musique en général, mais surtout du maître qui dominait la renaissance de la musique russe : Michael Ivanovitch Glinka.

Les Russes aiment à prolonger leur hospitalité jusque tard dans la nuit. Mais en mai, les nuits à Saint-Pétersbourg sont claires et spectrales. A minuit, le monde est plongé dans une lumière étrange qui n'est ni le crépuscule, ni l'aube, mais qui rappelle le fantôme du jour qui a fui hantant la nuit qui l'a chassé. A la place de rêves, ce sont des idées fantastiques qui remplissent l'esprit de chacun. En parcourant, pour me rendre chez moi, ces rues claires comme en plein jour, je m'imaginais que Balakirev était un magicien qui m'avait reportée au temps passé — à la période active des « soixante », si pleine de foi et de généreux espoirs — et cette conviction était si forte,

qu'il me semblait avoir pris part moi-même aux luttes et aux triomphes de la nouvelle école russe (1).

Dans la suite, je ne perdis jamais entièrement de vue Balakirev. Nous correspondions de temps en temps, et il désirait toujours connaître le sort de sa musique en Angleterre. Malheureusement, je ne pus que rarement le rassurer sur ce point, car ses œuvres n'éveillèrent jamais beaucoup d'enthousiasme dans le public anglais. Il mourut le dimanche 29 mai 1910. Je venais d'arriver à Saint-Pétersbourg, lorsque j'appris qu'il souffrait d'un refroidissement accompagné de sérieuses complications. Chaque jour, j'espérais apprendre qu'il était sur le chemin de la guérison, et que je pourrais bientôt le voir, mais le 16, je reçus de lui quelques lignes, écrites au crayon — probablement les dernières qu'il traça — dans lesquelles il me parlait de sa grande faiblesse, et me disait que le docteur lui défendait encore de voir ses amis. A partir de ce jour, jusqu'à sa mort, il ne vit personne, sauf Dmitri Vassiliévith, le frère survivant de Stassov, et son ami et élève dévoué Liapounov. Il mourut, comme il avait vécu pendant bien des années, seul, à l'exception de sa fidèle vieille gouvernante. Il partit en vrai fils de l'Eglise orthodoxe. Quoiqu'il eût vécu les vingt dernières années de sa vie dans une solitude monacale, la nouvelle de son départ réveilla l'intérêt de ses compatriotes. Dès le moment de sa mort, jusqu'à celui de ses funérailles, son modeste appartement de célibataire put à peine contenir le flot de visiteurs, de tout âge et de toute classe, désireux de prendre part au court service célébré deux fois par jour dans la chambre mortuaire du maître. Il fut enterré au

(1) Ces impressions sont tirées d'un article écrit par moi en français, et publié dans les *Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft* (*Jahrgang IV Heft I*), octobre-décembre 1902. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

cimetière d'Alexandre Nevsky, non loin des tombes de Dargomijsky, de Glinka et de Stassov.

La vraie raison du relâchement des liens qui avaient uni Balakirev et ses premiers disciples ne peut pas être attribuée à la différence de leurs opinions religieuses; elle fut plutôt le résultat inévitable du développement de leurs individualités artistiques. Balakirev ne put pas le comprendre, et il fut déçu par l'abandon graduel de son idéal coopératif. Borodine eut des vues plus exactes sur ce sujet, lorsqu'il écrivit en 1876 à l'une des sœurs Karmalina: « Il est évident qu'il n'y a pas de rivalités ou de différends entre nous, cela serait impossible, grâce au respect que nous avons les uns pour les autres. Il en va ainsi dans chaque branche de l'activité humaine; en proportion de son développement, l'individualité triomphe des écoles et de l'héritage du passé. Les œufs d'une poule sont tous semblables, cependant les poulets diffèrent les uns des autres, et avec le temps, cessent de se ressembler. L'un se transforme en un coq majestueux, aux belles plumes foncées, l'autre en une paisible poule blanche. Il en est de même pour nous. Nous dérivons tous du cercle dans lequel nous avons expérimenté les caractéristiques communes du genre et de l'espèce, mais chacun de nous, comme un coq ou une poule adulte, a son caractère ou son individualité propre. C'est à cause de cela qu'on nous a cru séparés de Balakirev; tel n'est pas le cas, heureusement. Nous l'aimons autant que par le passé, et nous n'épargnons rien pour conserver avec lui les mêmes relations qu'autrefois. Quant à nous, nous continuons à nous intéresser aux œuvres musicales les uns des autres. Si elles ne nous enchantent pas toujours, c'est tout à fait naturel, car les goûts diffèrent, et même varient avec l'âge chez la même personne. Il ne peut en être autrement. »

Sans aucun doute, la situation était rendue plus difficile par l'attitude peu accommodante de Balakirev.

« Avec son caractère despotique, dit Rimsky-Korsakov, il voulait que chaque œuvre fût exactement faite d'après ses instructions; il en résultait qu'une grande part de la composition lui revenait plutôt qu'à l'auteur. Nous lui obéissions sans protester, car sa personnalité était irrésistible. » Il était inévitable qu'avec le temps, et à mesure que les membres de « la bande puissante » sentissent moins le besoin d'un guide pour leurs œuvres que d'une aide pratique pour les produire en public, le cercle de Balakirev devînt le cercle de Belaïev, et ce Mécène, éditeur et impresario, acquit graduellement une influence prépondérante dans l'école nationaliste. Ce changement se produisit entre 1870 et 1880.

Mitrofane Pétrovitch Belaïev, né le 10 février 1836, était un riche marchand de bois de construction possédant un amour sincère de la musique. Il était une exception parmi les commerçants russes, car il avait étudié le piano et le violon pendant sa jeunesse, et su trouver, au milieu du tracas des affaires, des loisirs qu'il consacrait à la musique de chambre. Mes souvenirs de Belaïev me rappellent une personnalité brusque, énergique, et quelque peu colérique, du type « diamant brut », un enthousiaste passionné, mais peu distingué, et un autocrate. Désirant servir pratiquement la cause de la musique nationale, il fonda une maison d'édition à Leipzig, en 1885, où il édita un grand nombre des œuvres des membres de la nouvelle école, y compris une belle édition de *Prince Igor*, de Borodine. Il fonda aussi les Concerts Symphoniques de musique russe, dont les programmes furent composés exclusivement d'œuvres de compositeurs nationaux. En 1889, il organisa les concerts russes donnés avec succès à l'Exposition de Paris, et entreprit les « Soirées de quatuor » à Saint-Pétersbourg, en 1891. Borodine, Rimsky-Korsakov, Glazounov et Liadov écrivirent un quatuor à cordes en son honneur sur

les notes (*B.-la-f.*). Belaïev mourut en 1904, mais la maison de Leipzig continue son travail sous la direction de M. Scheffer.

Sans aucun doute, Belaïev exerça une immense influence sur les destinées de la musique russe. S'il était plus capable que Balakirev d'être le point central de son activité à un certain stade de son développement, c'est une question que je ne suis heureusement pas appelée à trancher. Aujourd'hui, l'argent et l'habileté commerciale sont utiles, peut-être indispensables, accessoirement, aux progrès artistiques, mais ils ne peuvent jamais remplacer entièrement l'enthousiasme et la dévotion sans limites. « Les choses de l'âme n'ont pas de prix », a dit Renan; néanmoins, elles sont souvent mises aux enchères à notre époque mercantile. Il est facile de comprendre avec quelle amertume Balakirev, homme d'un autre monde et inconciliable, vit les membres de son école passer un à un au « cercle de Belaïev ». Il avait guidé le vaisseau de leur avenir au milieu des orages et des bas-fonds qui menaçaient ses premiers essais de navigation, mais un autre le guidait vers le port de la prospérité et de la renommée. Rimsky-Korsakov dans sa *Chronique de ma vie musicale* renie ses anciens idéals et ses enthousiasmes dans les termes suivants : « Le Cercle de Balakirev était révolutionnaire, celui de Belaïev progressif. Les disciples de Balakirev étaient au nombre de cinq; le cercle de Belaïev était plus nombreux et continuait à s'accroître. Les cinq musiciens qui constituaient l'ancienne école étaient tous définitivement reconnus comme les chefs de la musique russe; le dernier cercle renfermait des éléments plus variés; quelques-uns de ses représentants étaient des hommes possédant de grands dons, d'autres avaient moins de talent, et quelques-uns n'étaient pas même des compositeurs, mais de simples directeurs comme Dütsch, ou des exécutants comme Lavrov. Le cercle de Balakirev

était composé de musiciens faibles — presque des amateurs — au point de vue technique, et qui arrivaient au but par la seule force de leurs pouvoirs créateurs, pouvoirs qui remplacent parfois les connaissances techniques, et parfois — comme ce fut fréquemment le cas pour MOUSSORGSKY — ne suffisent pas à masquer les déficits. Le cercle de BELAÏEV, au contraire, était composé de musiciens instruits et bien formés. Les élèves de BALAKIREV ne s'intéressaient à aucune musique antérieure au temps de BEETHOVEN; ceux de BELAÏEV honoraient, non seulement leurs prédécesseurs, mais leurs ancêtres musicaux les plus éloignés en remontant jusqu'à PALESTRINA... Les relations du premier cercle avec son chef étaient plutôt celles de maître et d'élèves; BELAÏEV était plutôt notre point central que notre chef. C'était un Mécène, mais pas un Mécène aristocrate dépensant son argent pour l'art, dans le but de satisfaire ses caprices, et en ne faisant en réalité rien d'autre que de servir ses propres intérêts. Quoi qu'il entreprît, ses intentions étaient pures et honorables. Il organisa ses concerts et sa maison d'édition sans la moindre recherche de profits personnels. Au contraire, il sacrifia de grandes sommes d'argent en se dérobant autant que possible à l'attention publique... Nous étions attirés vers BELAÏEV par sa personnalité, sa dévotion pour l'art, et sa fortune qu'il employait, non à se mettre en avant, mais à atteindre des buts élevés et irréprochables, ce qui fit de lui le centre d'attraction d'un nouveau cercle musical qui n'avait que peu de liens héréditaires avec l' « invincible bande » originale. »

Tout ceci constitue un exposé sincère des relations existant entre BELAÏEV et l'école russe moderne, et il n'est que juste de citer ce tribut à sa mémoire; mais quand l'histoire de la musique russe s'écrira plus tard, les deux faces de la question devront être prises en considération. J'ai déjà exprimé, dans la *Revue d'Edim-*

*bourg*, de juillet 1912, mes propres vues sur quelques-uns des désavantages du système de patronage, et je me hasarde à les répéter ici :

« Celui qui paie le joueur de flûte a le droit de commander la mélodie, directement ou indirectement. S'il est un Mécène de grande culture et de goûts libéraux, ses mélodies seront variées; si, au contraire, il est un millionnaire sédentaire, à patriotisme étroit, il ne réclamera que des airs éveillant un écho familier dans son cœur. Ainsi, une convention — même sous-entendue — exigera toujours qu'un compositeur comptant sur son patronage écrive dans l' « idiome natal », ce qui équivaut à émettre la loi que les tableaux d'un peintre seront refusés dans les expositions s'il emploie sur sa palette plus de couleurs que celles qui figurent sur le drapeau national. Quelque chose de semblable se passa dans l'école ultra-nationale en Russie, et avec le temps, fut compris par quelques-uns de ses plus fermes adhérents. Il n'est pas difficile de distinguer des signes de fatigue et de négligence dans les dernières œuvres de ses représentants. Par moments, le fardeau du nationalisme semble peser lourdement sur leurs épaules; l'encens perpétuellement brûlé devant un idéal unique alourdit leur sensibilité artistique. Les résultats de cette splendide explosion de sentiments patriotiques, qui eut lieu entre 1850 et 1860, furent moindres que n'auraient pu l'attendre avec raison ceux qui saluèrent ses premières manifestations. Ces bases étaient probablement trop étroites et trop exclusives pour supporter un édifice de dimensions vraiment imposantes. Graduellement, l'inévitable se produisit. Les plus jeunes s'affranchirent des restrictions de l'école des chants populaires, et cherchèrent de nouvelles idées près des symbolistes français, ou dans le réalisme de Richard Strauss. Il y a très peu « d'idiome natal », quoiqu'il y ait encore des traits distinctifs de style national, dans les œuvres de

compositeurs récents comme SCRIABINE, TCHÉRÉPNINE et MEDTNER. La physionomie de la musique change de jour en jour, et quoiqu'elle soit pleine d'intérêt, on la verrait avec joie se développer d'une façon plus large et plus indépendante. »

En 1867, NICHOLAS LODYJENSKY se joignit au cercle. C'était un jeune amateur bien doué, à tendances purement lyriques, qui jouait remarquablement bien du piano, et improvisait avec une grande facilité. Il composa un certain nombre de pièces détachées, et réunit quelques fragments d'une symphonie et d'un opéra sur le *Faux Dimitrius*. RIMSKY-KORSAKOV dit que sa musique était pleine de grâce et d'expression, et qu'elle attira l'attention du groupe nationaliste, tout spécialement la musique de la scène des noces de Dimitrius et Marina, et une adaptation pour solo et chœur de la « Roussalka » (l'Ondine) de LERMONTOV. Mais LODYJENSKY, comme GOUSSAKOVSKY, était un dilettante typique, presque inspiré, mais incapable de se concentrer assez pour mener à bien une œuvre importante. Au bout d'un certain temps, il se retira du cercle, probablement parce qu'il dut gagner sa vie d'une autre manière et parce que l'effort que réclame une double vocation décourage ceux qui ne sont pas animés du plus puissant esprit musical (1).

Un musicien de plus grande valeur partiellement attaché au nationalisme fut ANATOLE LIADOV, dont l'œuvre ne comprend aucun opéra.

Quels que fussent les changements dans la constitution du parti nationaliste, VLADIMIR STASSOV resta son fidèle adhérent à travers toutes les difficultés. Quelques détails sur cette personnalité intéressante ne seront pas hors de place dans l'histoire de l'opéra russe. VLADIMIR VASSILIÉVITCH STASSOV, qui peut être appelé le parrain de la musique russe, — il présida au

(1) En 1908, il était consul de Russie à New-York.

baptême de tant de compositions diverses —, naquit à Saint-Pétersbourg le 14 janvier 1825. Il avait l'intention de suivre la même profession que son père, et de devenir architecte. Mais, finalement, il entra à l'Ecole de Jurisprudence, et alla ensuite, pendant un certain temps, à l'étranger. Il étudia l'art dans différents centres, mais principalement en Italie, et écrivit quelques articles pendant ses voyages. Lorsqu'il revint à Saint-Pétersbourg, il possédait plusieurs langues, et avait déjà posé les fondements de sa vaste érudition critique. Pendant un temps, il fréquenta, à Saint-Pétersbourg, la Bibliothèque publique impériale, où son assiduité et son enthousiasme attirèrent l'attention du directeur, le baron Korf, qui l'invita à devenir son assistant temporaire. Par la suite, Stassov entra au service de la Bibliothèque, et devint le chef du Département des Beaux-Arts. C'était du moins le titre qu'il portait quoiqu'au moment où je l'ai connu, sa juridiction ne semblât pas avoir des limites bien définies. Homme de grande culture, de fortes convictions, à la parole hardie, il fut une puissance dans son temps. Il était très beau, physiquement, un type russe de l'ancienne école. A la Bibliothèque, les étudiants l'appelaient *le Bogatyr* (1) ou, avec moins de respect religieux, le « Père », car il aurait pu poser comme modèle idéal pour la représentation conventionnelle de la première personne de la Trinité. Les vues de Stassov sur l'art étaient très larges, mais elles étaient parfois extrêmes et paradoxales. Dans la polémique, ses méthodes étaient violentes, mais non sans générosité. C'était une sorte de Dr Samuel Johnson slave, et par moments, on aurait aussi bien pu essayer d'argumenter calmement avec le Char de Jaggernaut qu'avec lui. Ceux qui étaient timides, qui n'avaient pas la parole

(1) Les Bogatyri étaient les héros des jours anciens et légendaires.

facile, ou qui étaient physiquement incapables de soutenir une longue discussion, s'enfuyaient loin de sa présence trop puissante, se sentant bafoués et blessés, et en nourrissant contre lui un secret ressentiment. C'était malheureux, car Stassov aimait et respectait un adversaire inflexible, et ceux-là seuls qui lui tenaient tête jusqu'à la fin faisaient la douce expérience d'une réconciliation avec lui. Et combien secourable, indulgent et généreux il se montrait en faisant part de ses trésors de connaissances ou de ses modestes possessions terrestres, beaucoup de gens pourraient en témoigner, car son cabinet particulier à la Bibliothèque publique était le rendez-vous de tous ceux qui étaient à la recherche d'un conseil ou d'une aide quelconque. Il avait la remarquable faculté d'inculquer aux autres la passion du travail, ce qui n'était pas inutile à cette époque où le dilettantisme était un des pires fléaux de la société russe. A son foyer aussi, il maintenait l'ancien idéal d'hospitalité pour tous ceux qui y pénétraient, et ne leur posait aucune question. Malgré sa force de caractère, il avait des moments de vanité enfantine, ainsi quand il se plaisait à paraître devant ses hôtes en admiration, vêtu d'une chemise écarlate brodée, de larges culottes de velours et de hautes bottes, le tout formant le costume de gala du paysan russe, ou lorsqu'il se présentait vêtu comme un ancien boyard. Malgré tout cela, il n'avait rien de ce snobisme qui est parfois un trait déplaisant du *tchinovnik* ou fonctionnaire officiel. Naturellement, beaucoup d'histoires se racontaient sur Vladimir Stassov; je ne rapporterai ici que deux courtes anecdotes. La première illustre la prédilection des Russes pour les discussions animées et souvent futiles, la seconde, l'enthousiasme de Stassov pour l'art, et son indifférence à l'égard des conventions sociales.

Un jour, il discutait avec Tourguéniev, dont l'attitude cosmopolite et plutôt arrogante envers l'art de

la jeune Russie mettait en furie le champion du nationalisme. A la fin, Tourguéniev, fatigué peut-être de ce qu'il appelait « cette mastication d'herbes sèches » et souffrant horriblement de rhumatisme goutteux, eut l'air de capituler devant les attaques de Stassov. « Là, cria ce dernier triomphant, je vois maintenant que tu es du même avis que moi ! » Cette parole agit comme l'aiguillon planté dans la peau d'un taureau fatigué ou entêté. Tourgnéniev se leva brusquement de son siège, et se traînant sur son pied bandé jusqu'à la fenêtre, s'écria : « Etre d'accord avec toi, vraiment ! Si je sentais que je commence à penser comme toi, j'ouvrirais cette fenêtre (ici l'action suivit la parole) et je crierais aux passants : Emmenez-moi dans un asile d'aliénés ! Je pense comme Stassov ! ! »

Dans une autre occasion Vladimir Vassiliévitch revenait un soir tard de sa maison de campagne de Pargolovo, sans s'être donné la peine de changer le costume national qu'il y portait ordinairement. Ce costume était en défaveur dans la capitale, parce qu'il avait un parfum pénétrant de libéralisme trop avancé et de sympathie trop grande pour le peuple. Lorsqu'il arriva chez lui, sa famille lui rappela que Rubinstein jouait ce soir-là au concert de la Société Impériale de Musique russe, et que lorsqu'il aurait changé de vêtement, il serait presque trop tard pour aller entendre le grand pianiste. « Je ne puis manquer Rubinstein, dit Vladimir Vassiliévitch, j'irai comme je suis. » En vain, sa famille essaya de le raisonner en lui disant qu'un « très haut personnage » et toute la cour assisteraient au concert, et que, par conséquent, il devait se vêtir plus correctement : *Je ne veux pas manquer Rubinstein,* furent les seules paroles qu'ils obtinrent pour leur peine. Et Stassov parut dans la Salle de la Noblesse avec une chemise rouge ornée sur le devant d'une broderie de coqs et de poules. On lui pardonnait

de semblables manques d'étiquette à cause de sa vraie noblesse et de la loyauté de son cœur.

Tel était le vaillant champion des nationalistes, dans la bonne et dans la mauvaise fortune. Ses écrits sur les questions musicales ne forment qu'une petite partie de sa production littéraire, qui fut le résultat de plus de soixante ans de travail infatigable, car il faisait autorité en peinture, en architecture et en dessin. Comme Nestor, le chroniqueur fidèle de la Russie du moyen âge, il travaillait de bon matin jusque tard le soir. Il rendit de grands services à l'art national en collectionnant soigneusement, à la Bibliothèque publique impériale, toutes les partitions manuscrites originales des compositeurs russes, leur correspondance, et tous les documents qui pourraient servir dans la suite aux historiens du mouvement. Il écrivit le premier une importante monographie sur Glinka, qui, avec son livre sur Borodine, ses articles détaillés sur Dargomijsky et Moussorgsky, et ses vues générales sur le progrès musical en Russie, sont des sources d'informations indispensables de première main pour ceux qui désirent étudier *à fond* la musique russe (1). Le temps a prouvé que, comme critique, en dépit de son ardente croisade en faveur du modernisme et du nationalisme, ses jugements étaient en général sains; comme historien, il était laborieux et exact; en ce qui concerne son appréciation sur l'art contemporain, il avait un flair remarquable pour le talent et pour l'originalité, même lorsqu'ils étaient profondément enfouis

(1) Œuvres complètes (Sobranye Sochinenie, 4 volumes) : *Vingt-cinq ans d'art russe* (section musicale), vol. I; *Sur la voie de l'art russe* (section musicale), vol. I; *A. S. Dargomijsky, A. N. Siérov, Gabriel Lomakine, Pérov et Moussorgsky* (vol. II), font partie de ses principales contributions à la littérature musicale. Mais il existe un certain nombre d'articles critiques sur des premières représentations, etc., qui ne peuvent être énumérés ici.

sous la crudité de la pensée et gâtés par un travail imparfait. Il paraît être le premier à avoir découvert le vrai génie et la puissance cachés sous le dandysme et le dilettantisme de Moussorgsky dans sa jeunesse. Il estimait que ni Balakirev, ni Cui, ni Rimsky-Korsakov n'appréciaient l'auteur de *Boris Godounov* à sa juste valeur. Il le soutint contre toutes les critiques adverses et méprisantes, et le triomphe final des œuvres de Moussorgsky était l'un des articles de son credo artistique.

## CHAPITRE X

### MOUSSORGSKY

Nous avons vu que GLINKA et DARGOMIJSKY représentent deux tendances distinctes dans la musique dramatique russe, l'une lyrique et idéaliste, l'autre déclamatoire et réaliste. Il semble que les qualités de GLINKA représentaient mieux le tempérament musical russe, puisque dans la seconde génération de compositeurs, le nombre de ses disciples dépassa le nombre de ceux de DARGOMIJSKY, qui n'avait alors qu'un seul ferme adhérent: MODESTE MOUSSORGSKY. CUI, BORODINE et RIMSKY-KORSAKOV étaient tous — comme nous le verrons lorsque nous ferons une analyse détaillée de leurs œuvres — attirés à des degrés divers vers l'opéra lyrique et l'opéra mélodique. Quoique dans le premier élan de leur enthousiasme pour le drame musical de DARGOMIJSKY, *Le Convive de pierre* — que LENZ a décrit une fois comme « un récitatif en trois actes » —, les jeunes nationalistes fussent disposés à l'adopter comme « l'Evangile de la Nouvelle Ecole », MOUSSORGSKY seul fit un réel effort pour mettre en

pratique les théories incorporées dans cette œuvre. Prenant au sérieux la déclaration maintenant célèbre de DARGOMIJSKY: *Je veux que la note représente directement le mot; je veux la vérité et le réalisme,* MOUSSORGSKY entreprit de lui donner une application logique. RIMSKY-KORSAKOV déclare que MOUSSORGSKY traversa d'abord une phase d'idéalisme quand il composa sa Fantaisie pour piano « La veille de la Saint Jean » (transposée plus tard pour orchestre et connue maintenant sous le nom de « Une nuit sur le Mont Chauve »), la « Défaite de Sennacherib » et la romance « La Nuit », tirée d'un poème de POUCHKINE. Mais, quoique, tout d'abord, il n'ait peut-être pas été si consciemment occupé à créer ce que RIMSKY-KORSAKOV appelle de « la musique grise », il est évident que lorsqu'il eut trouvé sa voie, techniquement parlant, il n'eut plus qu'une idée dominante — la relation intime entre la musique et la vie actuelle. Dorénavant, la psychologie musicale devint le problème absorbant de son art auquel il se consacra avec toute l'ardeur d'une nature forte et sûre d'elle-même. Dans une lettre adressée à VLADIMIR STASSOV, en octobre 1872, il révèle ses intentions artistiques dans les termes suivants: « Rechercher assidument les traits les plus délicats et les plus subtils de la nature humaine — de la foule humaine — les suivre dans des régions inconnues et les faire nôtres: voilà, me semble-t-il, la véritable vocation de l'artiste. A travers les orages, les bas-fonds et les écueils, cingler sans crainte vers de nouveaux rivages, en dépit de tous les obstacles!... Dans la masse humaine, comme dans l'individu, il y a toujours quelques traits subtils et impalpables qui n'ont pas été reconnus, ni observés par personne; les remarquer, les étudier par la lecture, par l'observation, par l'intuition — en d'autres termes, se nourrir de l'humanité, sorte de diète salutaire qui a été négligée — voilà en quoi consiste tout le problème de l'art. »

Quoique nous puissions différer grandement des théories esthétiques de Moussorgsky, nous devons confesser qu'il les a développées avec logique et avec le courage invincible d'une conviction inébranlable. Ses opéras et ses chants sont des documents humains qui témoignent de l'esprit de leur époque, aussi clairement qu'aucune des grandes œuvres d'imagination des prosateurs qui agitaient alors la conscience publique. A cet égard, je répèterai ce que j'ai dit ailleurs: « Si les écoles réalistes de peinture et d'imagination n'étaient jamais nées des efforts de Pérov, de Riépine, de Dostoïevsky et de Tchernichevsky, nous pourrions quand même reconstruire, grâce aux œuvres de Moussorgsky, toute la psychologie de la vie russe (1). »

Pour comprendre l'œuvre de Moussorgsky et son attitude envers l'art, il est nécessaire de connaître un peu l'époque dans laquelle il a vécu. Il fut un vrai fils de son temps, de cette période troublante et féconde qui suivit l'émancipation des serfs, et qui vit toute la société russe agitée par les nouveaux et puissants stimulants de la liberté individuelle et de l'amour fraternel. Parmi le petit groupe de musiciens qui luttaient alors pour exprimer leur patriotisme nouvellement éveillé, aucun ne fut si passionnément remué par le mouvement littéraire et politique de son temps que cet homme né compositeur populaire. Tout homme, sauf le conservateur invétéré ou le frivole imitateur de Byron et de Lermontov, se demandait, en se servant du titre du roman le plus populaire de l'époque : « Que faire ? » Et la réponse était : « Rejetez les conventions artistiques et sociales. Faites descendre l'art des hauteurs olympiennes, et qu'il devienne le serviteur de l'humanité. Ne cherchez pas la beauté, mais

(1) Mon article sur Moussorgsky dans le *Dictionnaire de la musique*, de Grove.

la vérité. Allez vers le peuple. Tendez la main d'association aux masses libérées, et apprenez d'elles le vrai but de la vie ». L'ultra-romantisme de Jouvosky et de Karamzine, l'affectation byronnienne et toute la conduite trop aristocratique des admirateurs de Pouchkine nécessitaient cette réaction. Les hommes se tournèrent, dégoûtés, vers les choses sincères et vraies. Les poètes ouvrirent la marche : Koltsov et Nikitine en chantant la vie du paysan; Nekrassov en se révoltant contre les credos et les conventions sociales. Les écrivains prosaïques et les peintres suivirent, et le nouvel esprit s'introduisit dans la musique quand il rencontra le sol propice de la nature simple et droite de Moussorgsky. De toute la jeune école nationaliste, il était le seul qui fût, par son tempérament et sa première éducation, éminemment préparé à exprimer dans la musique cette tendance démocratique et utilitaire, ce dédain pour le dandysme et le dilettantisme de la génération précédente, et par dessus tout, cette profonde compassion pour « les humiliés et les offensés ».

Modeste Moussorgsky naquit le 16/28 mars 1839, à Karévo, dans le gouvernement de Pskov. Il était de bonne famille, mais comparativement pauvre. Son enfance s'écoula dans un milieu rural, et non seulement la musique du peuple, mais ses caractéristiques bonnes et mauvaises impressionnèrent son intelligence dès ses plus jeunes ans. Il fut également familiarisé avec la littérature populaire, et souvent il restait éveillé la nuit, son imagination enfantine ayant été surexcitée par les contes de sa nourrice sur les sorciers, les nymphes et les génies des forêts. C'était l'ensemencement de cette merveilleuse moisson de musique nationale qu'il offrit à son peuple aussitôt qu'il eut repoussé l'influence de la société « fashionable » qu'il fréquenta pour un temps. Son père, qui mourut en 1853, n'était pas opposé à l'éducation musicale de

Modeste, commencée tout d'abord par sa mère, excellente pianiste. Le jeune homme entra avant l'âge de 18 ans dans la Garde Préobrajensky, un des régiments les plus « selects » du service. BORODINE le rencontra pour la première fois à cette période de son existence, et le décrivit dans une lettre à STASSOV comme un type de dandy militaire, jouant des morceaux choisis des opéras de VERDI, devant un auditoire de dames qui les appréciaient. Il le rencontra deux ou trois ans plus tard, alors que toute trace de fatuité avait disparu chez lui, et MOUSSORGSKY l'étonna en lui annonçant son intention de vouer toute sa vie à la musique, décision que BORODINE ne prit pas au sérieux à ce moment. Dans l'intervalle, MOUSSORGSKY avait fréquenté les soirées musicales de DARGOMIJSKY, et y avait rencontré BALAKIREV dont l'influence inspiratrice l'avait conduit à une sorte de conversion, qui lui fit rejeter le dandysme, et le transforma en un travailleur des plus assidus.

Tandis que les relations avec DARGOMIJSKY contribuaient à mûrir les idées de MOUSSORGSKY sur la musique, les circonstances de sa vie entravaient son développement technique. Cependant, il progressait. Ses premières lettres à CUI et à STASSOV montrent avec quelle profondeur et quelle indépendance il avait déjà résolu le problème que lui posait son art. Pendant ce temps, BALAKIREV travaillait à son éducation musicale d'une manière beaucoup plus effective que cela n'a été admis par ceux qui proclament que MOUSSORGSKY est entièrement le fils de ses œuvres. *L'Intermède symphonique*, composé en 1861, montre avec quelle fermeté BALAKIREV désirait que ses élèves saisissent les principes de la tradition avant de s'ériger en innovateurs. Nous avons ici une pièce solidement charpentée, portant des traces bien nettes de l'influence de Bach. La partie centrale, basée sur un air national, a un développement très original, mais conserve strictement la

forme classique. Son premier essai dramatique, datant de ses jours d'école et basé sur *Han d'Islande* de VICTOR HUGO, est complètement avorté en ce qui regarde la musique. Sur la musique d'*Œdipe*, suggérée par BALAKIREV, nous avons le témoignage de STASSOV, nous disant que quelques morceaux furent composés et joués dans les réunions amicales du cercle nationaliste; un seul cependant a survécu, le chœur chanté par le peuple en dehors du temple des Euménides, et qui ne fait présager en aucune façon le style futur de MOUSSORGSKY.

La perspective de servir dans une garnison de province poussa MOUSSORGSKY à quitter l'armée en 1859. Ses amis, et plus particulièrement STASSOV, le prièrent de revenir sur sa détermination, mais en vain. Il avait alors atteint cette phase de son développement qui le rendait impatient de tout devoir entravant ses progrès artistiques. Malheureusement, la pauvreté le força à accepter un petit emploi du gouvernement qui ne tarda pas à être aussi ennuyeux que la vie de régiment. En 1865, il tomba malade, et se retira pendant deux ans dans une propriété rurale éloignée, appartenant à son frère. Pendant cette période de repos, il se révéla à lui-même comme artiste compositeur. Après avoir travaillé quelque temps un opéra tiré du roman de FLAUBERT, *Salammbô*, il se tourna vers le chant, et produisit un certain nombre de ses magnifiques peintures vocales de la vie russe, sous ses aspects pathétiques et humoristiques. La musique qu'il composa pour *Salammbô* était bien supérieure à celle d'*Œdipe*. Dans cette œuvre, nous voyons déjà MOUSSORGSKY traiter le peuple, « la foule humaine », comme l'un des éléments les plus importants de l'opéra. « En conformité avec le texte, dit STASSOV, certaines scènes étaient pleines de mouvement dramatique, dans le style de MEYERBEER, particulièrement dans les moments où la foule manifestait une émotion intense ou de l'exalta-

tion. » Une grande partie de la musique de cet opéra fut utilisée dans ses œuvres subséquentes. Stassov nous informe que l'invocation de Salammbô à Tanit est maintenant le récitatif de Boris mourant; l'ouverture de la scène dans le temple de Moloch est devenue l'air du troisième acte de *Boris Godounov,* tandis que l'hymne triomphal à Moloch est utilisé dans le même opéra sous la forme du chœur par lequel le peuple acclame le faux Démétrius.

Le nouvel essai dramatique de Moussorgsky prit la forme désignée par lui sous le nom « d'opéra dialogué ». Le sujet — une comédie en prose de Gogol, *la Marieuse,* — lui convenait admirablement, et il se mit à l'œuvre plein d'enthousiasme. Ses méthodes sont décrites par lui dans une lettre qu'il adressa à César Cui pendant l'été de 1868 : « Je cherche à observer autant que possible les changements d'intonation des différents rôles dans la conversation, changements qui semblent se produire pour des raisons futiles et sur les paroles les plus insignifiantes. A mon avis, c'est en ceci que réside le secret de l'humour puissant de Gogol... Combien vrai est le dicton : « Plus on pénètre « dans l'intérieur de la forêt, plus on trouve d'arbres! » Combien subtil est Gogol ! Il a observé des vieilles femmes, et des paysans, et découvert les types les plus fascinateurs... Tout ceci m'est très utile; les types de vieilles femmes sont vraiment précieux. » Moussorgsky abandonna *la Marieuse* à la fin du premier acte. Cet opéra fut publié par Bessel en 1911 avec Rimsky-Korsakov comme éditeur; il renferme la note suivante : « J'abandonne mes droits sur cette œuvre de ma minorité sans conditions et éternellement à mon cher Vladimir Vassiliévitch Stassov, en ce jour de son anniversaire, le 2 janvier 1873 (Signé) Modeste Moussoryanine, alias Moussorgsky. Ecrit avec une plume d'oie dans l'appartement de Stassov, Mokho-

vaya, maison Melnikov, au milieu d'une affluence considérable de personnes.

« Le dit Moussorgsky. »

Originairement, Moussorgsky désigna cette œuvre comme « un essai de musique dramatique mise en prose ». Ce fragment, avec sa déclamation sincère et puissante, est intéressant parce qu'il révèle une phase de l'évolution de son génie précédant immédiatement la composition de *Boris Godounov*. Les quatre scènes qu'il comprend consistent en conversations au sujet du mariage entre quatre caractères solidement tracés, et différents les uns des autres : Podkolessine, un conseiller de tribunal et fonctionnaire subalterne du service civil; Kocharev, son ami; Thékla Ivanovna, marieuse de profession, et Stépan, le domestique de Podkolessine. Rimsky-Korsakov, qui entendit souvent la musique chantée et jouée par son auteur, dit dans sa préface que l'œuvre doit être exécutée *a piacere*, c'est-à-dire que pour chaque individu, un mouvement particulier et caractéristique doit être observé : pour Podkolessine, une créature de caractère facile, mais vain et vacillant, un mouvement lent et paresseux; un mouvement plus rapide pour son énergique ami Kocharev qui le pousse littéralement au mariage; pour Thékla Ivanovna un mouvement modéré, quelque peu retenu, mais alerte; et pour Stepan, un mouvement plutôt lent. Stassov avait une très bonne opinion de cette œuvre, et croyait que lorsque les préjugés traditionnels disparaîtraient, et que l'opéra revêtirait une forme d'art plus naturelle, cette comédie en prose, dont la musique allait comme un gant à chaque sentiment et à chaque geste suggérés par le texte, serait hautement appréciée.

Un autre opéra, non terminé, attire encore notre attention avant que nous passions aux deux chefs-d'œuvre de Moussorgsky. Des fragments, consistant

en une introduction et plusieurs « scènes comiques » tirées de *La Foire de Sorochinsi* de GOGOL, ont été récemment publiés par BESSEL, avec un texte russe. Ce sujet a un goût de terroir particulier et un humour difficiles à comprendre par ceux qui ne connaissent pas la vie des Petits-Russiens; mais la musique quoique primitive est très caractéristique, doit être signalée à l'attention de tous ceux qui désirent étudier MOUSSORGSKY aussi complètement que possible.

L'idée de tirer un drame musical de la tragédie de POUCHKINE, *Boris Godounov,* fut suggérée par le professeur NIKOLSKY. De septembre 1868 à juin 1870, MOUSSORGSKY se voua à cette œuvre. Chaque acte terminé était soumis à l'examen d'un petit cercle de musiciens amis; le compositeur chantait tous les rôles d'homme, tandis qu'Alexandra Pourgold (plus tard Mme Molas) créait les rôles de femmes. DARGOMIJSKY qui entendit une partie de l'œuvre avant sa mort, en 1869, déclara que MOUSSORGSKY l'avait absolument dépassé.

*Boris Godounov* fut refusé par la direction de l'Opéra impérial sous prétexte qu'il offrait trop peu d'occasions aux solistes de faire valoir leurs talents. La forme inusitée de l'opéra, le choix d'un épisode de l'histoire nationale, dramatique mais impopulaire, et le sentiment démocratique exprimé en faisant du peuple le protagoniste dans plusieurs scènes, furent probablement les vraies raisons de l'attitude de désaveu prise par les « pouvoirs constitués » envers *Boris Godounov.* A contre-cœur, en cédant seulement aux instances de ses amis, le compositeur consentit à faire d'importants changements à son œuvre. Le plan original de l'opéra consistait dans les scènes suivantes : la foule attendant l'élection de Boris et son couronnement; Pimen dans sa cellule; la scène à l'auberge située sur la frontière lithuanienne; Boris et ses enfants, et l'entrevue avec Chouisky; la scène de la

Douma et la mort de Boris; la révolte des paysans, et l'entrée du prétendant. On constate que l'élément féminin était particulièrement négligé. Les scènes complémentaires, composées sur le conseil de STASSOV et de l'architecte russe distingué V. HARTMANN, devaient rectifier en partie cette omission. Elles comprennent les scènes dans la maison du noble polonais Mnischek; le chant de l'hôtesse de l'auberge; certaines parties de la première scène de l'acte I. Les épisodes de l'horloge et du perroquet; ainsi que quelques beaux passages de la scène entre Pimen et Gregory (scène I, acte II). Des fragments de *Boris* furent joués au bénéfice de Kondratiev, au théâtre Maryinski, en février 1873, mais la représentation de l'opéra entier fut retardée jusqu'au 24 janvier 1874. Combien de fois STASSOV m'a-t-il décrit l'excitation des jours qui suivirent cette représentation ! Les anciens abonnés de l'Opéra étaient fâchés de cette entorse à la routine; les pédants du Conservatoire rageaient; les critiques que MOUSSORGSKY avaient déjà ridiculisés dans le *Guignol,* écumaient, furieux. Les intrigues organisées contre *Boris* étaient si stupides que quelques couronnes offertes par des groupes de jeunes gens et portant le message d'un hommage enthousiaste au compositeur, furent interceptées à la porte de l'Opéra, et envoyées à la demeure privée de MOUSSORGSKY, dans le but d'empêcher le public de reconnaître son génie encombrant. Car, ce fut la jeune génération qui s'enthousiasma pour *Boris* et, en dépit de toute l'opposition systématique, la pièce eut vingt représentations avec une salle toujours comble; tandis que les étudiants chantaient les chœurs de l'opéra dans les rues, à minuit, en rentrant chez eux.

Pendant que ces scènes se passaient, MOUSSORGSKY était déjà occupé à composer un nouveau drame musical sur un sujet historique, suggéré par STASSOV, se rapportant à la tragique histoire des princes Kho-

vansky, et la rébellion des anciens archers de la garde — des Streltsy. Il était plein de confiance dans son projet, et juste avant la première représentation de *Boris*, en 1873, il écrivait à Stassov dans son style caractéristique : « Maintenant le jugement ! Il est joyeux de constater qu'actuellement nous pensons et vivons pour *Khovanstchina*, tandis que nous sommes critiqué pour *Boris*. Joyeusement et audacieusement nous regardons l'horizon musical lointain qui nous attire, et nous ne craignons pas le verdict des gens. Ils nous diront : « Vous violez toutes les lois humaines et divines ! » et nous répondrons « Oui, » tout en pensant en nous-même : « Nous recommencerons ». Ils nous avertiront : « Vous serez bientôt oubliés à jamais », et nous répondrons : « Non, non et non, madame ». Ce moment de triomphe dans la vie de Moussorgsky fut de courte durée. Non seulement *Boris Godounov* ne fut pas admis dans le répertoire, mais il fut mis de côté pendant de longues périodes. Ses réapparitions subséquentes furent généralement dues à quelque étoile désireuse de jouer le rôle principal, et qui insistait pour obtenir la représentation de l'œuvre le soir de son bénéfice, ainsi qu'à des entreprises privées.

En 1871, Moussorgsky partagea un appartement avec Rimsky-Korsakov, jusqu'au mariage de ce dernier, en 1873. Puis il alla demeurer avec le célèbre poète comte Golenischtiev-Koutouzov, dont les tendances idéalistes et mystiques ne furent pas sans influence sur le champion du réalisme, comme on peut le constater dans les deux cycles *Sans Soleil*, et *Chants et danses de la Mort*, composés sur les vers de ce poète. *Les Scènes d'Enfants*, *Les Tableaux d'Exposition*, inspirés par les dessins de Hartmann, et le morceau d'orchestre *Une nuit sur le Mont Chauve* datent de cette époque. Pendant ce temps, le poids de la pauvreté et le dégoût croissant pour le poste officiel qui lui fournissait ses

moyens d'existence, nuisaient à sa santé. Sentant peut-être que sa vie serait courte, il travaillait avec une énergie fiévreuse. Finalement, quelques frottements avec les autorités l'engagèrent à quitter son poste en 1879, et à entreprendre une tournée dans la Russie méridionale, avec la cantatrice Mme Léonova. L'estime qui lui fut témoignée pendant ce voyage lui procura quelques moments de bonheur; mais sa santé était profondément altérée, et, en 1850, il fut obligé de se reposer entièrement. Une série de terribles crises nerveuses le forcèrent enfin à se réfugier à l'hôpital militaire Nicholas, où il mourut, le jour de son quarante-deuxième anniversaire, le 16/28 mars, d'une paralysie du cœur et de la moelle épinière.

Le drame historique *Boris Godounov* était l'un des fruits de l'exil du poète Pouchkine, à Mikhaïlovsky, en 1842. Virtuellement emprisonné dans les propriétés de son père, pour s'y repentir à loisir de quelques délits de jeunesse, moraux et politiques, Pouchkine employa son temps à étudier l'Histoire de Russie de Karamzine et les œuvres de Shakespeare. *Boris Godounov* marque la transition entre l'influence prépondérante de Byron et celle du créateur de *Macbeth*. L'ambition accompagnée de remords est la passion dominante dans la tragédie. La cruauté insensée d'Ivan le Terrible priva la Russie de presque tous ses esprits forts et indépendants, à l'exception du sagace et prudent boyard, Boris Godounov, le descendant d'une famille tartare. Beau-frère et régent de Féodor, l'héritier faible d'esprit d'Ivan, Boris était, d'intention et de fait, le chef de la Russie, avant que l'ambition lui suggérât l'idée qu'il pourrait porter la couronne. Seul, le Tsarévitch Dmitri, un enfant de 6 ans, se tenait entre lui et la réalisation de son secret désir. En 1581, Dmitri fut assassiné, et les soupçons tombèrent sur Boris, qui se disculpa habilement, et fut, en temps voulu, choisi pour succéder à Féodor. Il gouverna avec

sagesse et autorité; mais sa Némésis lui apparut finalement dans la personne du moine Gregory, le faux Démétrius, dont les prétentions étaient sérieusement appuyées par les Polonais. Boris, troublé par les reproches secrets de sa conscience, confina à la folie, juste au moment où le peuple — qui ne s'était jamais entièrement résigné à avoir un chef d'origine tartare — commençait à vaciller dans son obéissance. Poussés par Rome, les Polonais profitèrent de la situation pour s'avancer jusqu'à Moscou. A ce moment critique, Boris fut atteint d'une maladie fatale. Les Tsars, comme on le sait, peuvent désigner eux-mêmes leur successeur; dans son dernier souffle, Boris nomma son fils (aussi un Féodor), et mourut dans sa cinquante-sixième année, en avril 1605.

La puissance intellectuelle et le beau talent que Pouchkine déploya dans *Boris Godounov* élevèrent ce drame au rang des classiques dans la littérature russe. Il contient des passages d'une éloquence puissante, et les parties de l'œuvre qui ont rapport à la populace sont, sans aucun doute, les plus fortes. Ici, Pouchkine s'est affranchi de toutes les conventions théâtrales, et ne montre pas seulement une connaissance exacte du tempérament national, mais aussi une observation profonde de la nature humaine dans son ensemble. Un semblable sujet convenait bien au génie de Moussorgsky qui, nous l'avons vu, était éminemment démocratique.

Moussorgsky arrangea son propre texte de *Boris Godounov* en gardant intactes les paroles de Pouchkine partout où c'était possible, et en simplifiant, en refondant l'original, ou en y ajoutant lorsque c'était nécessaire. Il en est résulté une série de tableaux vivants de l'histoire russe quelque peu incohérents, si on les sépare de la musique qui est le ciment de l'œuvre. La soudure de ces scènes, qui contrastent souvent, est effectuée en partie par l'emploi de leitmotiv, qui

reviennent de temps en temps, mais principalement par une remarquable homogénéité du style musical. Moussorgsky, comme on peut le prouver par sa correspondance, était continuellement préoccupé de trouver des phrases musicales appropriées à certaines idées exprimées dans le cours de l'opéra; mais il n'employait pas les leitmotiv avec la persistance de Wagner. Ni les personnes, ni les choses ne sont étiquetées dans *Boris Godounov,* et nous n'avons pas besoin de guide pour nous frayer la voie à travers le labyrinthe psychologique de l'œuvre. Le même motif joue plusieurs rôles dans le drame musical. Lorsqu'il se présente à la page 49 de la partition pour piano de 1908 (tout de suite après les paroles de Pimen à Gregory : « Il aurait maintenant votre âge et serait tsar aujourd'hui ») il évoque la mémoire du Tsarévitch Dmitri assassiné. Mais il entre aussi, très subtilement, dans l'état d'âme de l'imposteur qui le personnifie, et dans celui de Boris rempli de remords. Il y a d'autres phrases caractéristiques, par lesquelles Boris exprime sa tendresse pour ses enfants et son ambition impitoyable.

L'opéra débute par un prologue, où l'on voit le peuple rassemblé dans la cour du monastère à tourelles de Novo-Diévichy, à Moscou, où Boris s'est retiré après l'assassinat du Tsarévitch. La foule se meut çà et là sans cesse; elle sait à peine pourquoi elle est là, mais elle espère vaguement que l'élection d'un nouveau chef apportera quelque amélioration à son triste sort. Pendant ce temps, l'astucieux Boris ne témoigne aucune hâte malséante de récolter le fruit de son crime. La simplicité des moyens par lesquels Moussorgsky produit l'atmosphère musicale est très remarquable. Le constable entre, et avec des menaces et des coups galvanise la foule, fatiguée et indifférente, pour qu'elle adresse des supplications à Boris. Le secrétaire de la Douma apparaît, et annonce que

Boris refuse la couronne; la foule renouvelle ses instances. Quand les pèlerins entrent, le peuple s'éveille à la vie réelle, se presse autour d'eux, et montre que son enthousiasme est plutôt pour les choses spirituelles que pour les choses matérielles. Dans la seconde scène, où l'on voit la procession du couronnement traverser la Place Rouge au Kremlin, le chant de louange (Slavsia) est chanté avec une sincérité et un enthousiasme très grands, car maintenant le Tsar vient en contact personnel avec son peuple. Les scènes du prologue et du couronnement se déroulent exactement comme elles se dérouleraient dans la vie réelle. Il y a à peine une mesure superflue dans l'accompagnement musical, et les conventions dramatiques ordinaires n'étant pratiquement pas observées, on est complètement subjugué par le réalisme du spectacle, et le caractère tout à fait nouveau et original de la musique. La vérité de l'assertion de M. Camille Bellaigue que toute pensée ou passion collectives, pour s'exprimer complètement, n'ont pas seulement besoin de paroles mais de musique, nous saute aux yeux.

Le texte de la scène de l'ouverture du premier acte est tiré presque intact du drame de Pouchkine. Jouée comme elle l'est ordinairement entre l'animation du prologue et la scène brillante du couronnement, son atmosphère pénétrante de dignité et de calme monastique offre un intermède bienvenu et reposant. Moussorgsky traite ses thèmes religieux avec sûreté. Stassov nous dit qu'il avait appris autrefois du chapelain de l'Académie militaire « l'essence même de la musique d'église grecque et catholique. » La scène de l'auberge, où Gregory et les moines vagabonds Varlaam et Missaïl s'arrêtent dans leur fuite en Lithuanie, est souvent omise. Elle contient cependant deux soli populaires et caractéristiques : une chanson gaie pour l'hôtesse, et une chanson à boire drôlatique pour Varlaam (basse); à côté de fréquents traits de

l'humour rude et sardonique qui distingue le génie de Moussorgsky. Le « naturalisme » éhonté de cette scène déplaisait à un auditoire russe « fashionable », quoiqu'on ait trouvé possible de l'offrir à un auditoire anglais, qui a eu bien plus de chemin à faire depuis les jours du langage licencieux du temps d'Elisabeth, que n'en a eu à faire le « gros public » simple de Russie auquel l'œuvre de Moussorgsky s'adressait dans la génération précédente.

Dès l'ouverture du deuxième acte, on sent que Moussorgsky est sur un terrain étranger. Cette partie de l'opéra — dans laquelle il était son propre librettiste — y fut ajoutée, afin que l'œuvre renfermât la scène d'amour conventionnelle. La musique idyllique ne convenait pas au tempérament artistique de Moussorgsky, et en dépit du charme de l'accessoire scénique et de quelques moments de passion sincère, la faiblesse de la musique en est une preuve. Lui, qui pénétrait si profondément dans la psychologie de son peuple, n'a rien trouvé de mieux pour caractériser le tempérament polonais que l'emploi des rythmes de polacca ou de mazurka. Il est vrai qu'il peut avoir eu l'intention de faire ressortir, par ces danses, la vanité arrogante des nobles polonais, et la nature légère et froide de Marina Mnischek, mais ce genre de musique devient monotone. Le solo de Marina adopte ce genre, et de nouveau dans le duo près de la fontaine, nous sommes obsédés par l'éternel rythme de mazurka.

La seconde scène de l'acte II est pleine de variété et d'intérêt, et dans chaque épisode on retrouve le vrai Moussorgsky. Les gais airs de danse chantés par le jeune Tsarévitch et la nourrice sont interrompus par l'entrée soudaine de Boris. Dans la scène qui suit, où le Tsar oublie un moment les soucis de l'Etat et les reproches de sa conscience, en se donnant tout entier à ses enfants, on trouve une musique tendre et exquise, et l'on commence, pour la première fois, à éprouver

une profonde pitié pour l'usurpateur. Le récital du Tsarévitch sur l'incident du perroquet, reproduisant avec une exactitude parfaite et une simplicité transparente les différentes inflexions de voix de l'enfant lorsqu'il fait son récit sans trace de recherche de lui-même, égale tout ce que MOUSSORGSKY a publié dans ses *Scènes d'Enfants*. Ce délicieux intermède de comédie cède la place, à l'entrée de Chouïsky, aux premières ombres annonçant la tragédie qui s'approche. Graduellement, l'intelligence du Tsar s'assombrit jusqu'à ce que la scène se termine dans une crise intolérable de folie et de désespoir. A partir du terrible monologue de Boris, toute l'atmosphère de l'œuvre vibre de terreur et de pitié. Mais, quelque réaliste que soit la composition de cette scène, c'est un réalisme — comme celui de SHAKESPEARE et de WEBSTER — qui est exalté et vivifié par une imagination fervente et forte.

Dans la scène de l'ouverture du troisième acte, qui se déroule au milieu d'un paysage d'hiver, dans la forêt désolée de Kromy, MOUSSORGSKY a concentré toutes ses forces sur la création d'une multitude de types nationaux qui passent devant nos yeux comme dans un kaléïdoscope. Ils ne sont pas attrayants, ces paysans révoltés et révoltants, qui se vengent sur le malheureux aristocrate tombé entre leurs mains, car MOUSSORGSKY, quoiqu'il élève le peuple à la dignité d'un protagoniste, ne l'idéalise jamais, ni ne le place sur un piédestal. Mais notre cœur vibre à l'unisson des émotions de cette foule, et ses gémissements d'angoisse y trouvent un écho. C'est une force vivante et terrible, à côté de laquelle les autres foules paraissant sur la scène ne semblent être que des marionnettes. A l'arrière-plan de cette masse mouvante, on voit l'idiot du village, « le fou de Dieu », taquiné par les enfants insouciants, à moitié révéré et à moitié plaint par les hommes et les femmes. Après que le faux Démétrius

a traversé la forêt, entraînant la foule sur ses pas, l'idiot reste seul, assis sous la neige qui tombe. Il chante sa chanson triste « La nuit et les ténèbres sont proches. Malheur à la Russie ! » Et le rideau tombe au son de ses sanglots bruyants et amers.

La dernière scène est imprégnée de « l'horreur qui attend les princes. » Le point culminant est amené peu à peu. Après la démence et la folie qui guettent Boris, à peine réprimées par la présence du Conseil; après son entrevue avec Pimen, qui détruit son dernier et furtif espoir que le jeune Tsarévitch n'a peut-être pas été assassiné; après sa crise d'agonie mentale et physique, et sa séparation d'avec son fils bien-aimé, c'est avec un sentiment de soulagement que nous voyons la mort mettre fin à ses souffrances intolérables.

Quoique *Khovanstchina* se rapproche à quelques égards de l'idée conventionnelle de l'opéra, je crois cependant que les étrangers le trouveront plus difficile à comprendre que *Boris Godounov*. Pour commencer, le principal rôle tragique ne renferme pas les passions universelles, telles que l'ambition, le remords, la tendresse paternelle, qui donnent une unité psychologique à l'œuvre précédente. Ici, l'intérêt dramatique est plus dispersé; il semble que Moussorgsky ait cherché à grouper des séries de peintures historiques et autant que possible de différents types russes du XVIII^e siècle, et ces types sont singulièrement nationaux. Sauf que les traditions rigides de l'art byzantin sont brisées, ces personnages étant pleins de vitalité, *Khovanstchina* nous rappelle ces icônes primitives appartenant à la période où le transport des tableaux à travers les forêts, les marais et les steppes de la Russie, restreignait tellement leur distribution, que le peintre religieux recourait à l'expédient de représenter sur une seule toile autant de saints qu'il pouvait y introduire.

C'est à Stassov qu'appartient l'idée d'utiliser le conflit dramatique entre l'ancienne et la nouvelle Russie,

à la fin du XVII^e siècle, comme sujet de drame musical. C'était son intention de mettre en relief un groupe de personnages représentant cette période : Dosithéus, chef de la secte des Rasskolniki, ou Vieux Croyants (1), un homme de caractère élevé et à vision prophétique; Ivan Khovansky, type de la Russie fanatique, à demi orientale et conservatrice; Galitsine, l'aristocrate européanisé qui rêve d'une nouvelle Russie transformée d'après les principes occidentaux; deux types différents de femmes, appartenant tous deux aux Vieux Croyants — la passionnée et mystique Martha se rachetant par la puissance de l'amour, et Suzanne, chez laquelle le fanatisme a desséché les sources de la tendresse et de la sympathie; le jeune dissolu André Khovansky, fortement attiré par la pure et douce jeune Allemande Emma; un notaire égotiste, avec son côté humoristique; les fiers Streltsy et la populace opprimée et misérable; « tous ces éléments, dit STASSOV, semblaient suggérer des situations et des caractères qui promettaient d'être intensément intéressants ». Il avait aussi, dans son plan original, le dessein d'amener sur la scène le jeune Tsar Pierre le Grand, et la régente la Tsarévna Sophie. Mais une grande partie de la mise en scène originelle de STASSOV dut être abandonnée, parce qu'il en serait résulté une œuvre beaucoup trop étendue, et surtout parce que le déclin de la santé de MOUSSORGSKY le poussait à achever le drame à tout prix. S'il avait vécu quelques années de plus, il aurait probablement fait de *Khovanstchina* une œuvre plus pondérée et mieux finie.

Au point de vue musical, il y a indubitablement plus

(1) Sous le règne d'Alexis, la revision de la Bible, faite par le patriarche Nikon (1655), eut pour résultat un grand schisme dans l'Eglise orthodoxe; un certain nombre de personnes restèrent attachées à l'ancienne version des Ecritures, en dépit des erreurs qu'elle contenait. C'est ainsi que se forma la section des Vieux Croyants, qui existe encore en Russie.

dans *Boris*. Nous sommes souvent impressionnés par la simplicité presque classique de la musique. Une grande partie des thèmes proviennent de sources ecclésiastiques.

*Khovanstchina* débute par un prélude pour orchestre, décrivant une aurore à Moscou qui n'a pas, dans toute la musique russe, son égal comme sentiment national intense et touchant. Le rideau se lève sur la Place Rouge au Kremlin, au moment où le soleil levant atteint les dômes des églises, et où les cloches sonnent les matines. Un groupe de Streltsy racontent les ravages qu'ils ont faits la nuit précédente. Le notaire, un type bizarre de cette époque, paraît sur la scène et y est rudement bafoué. Quand les Streltsy partent, le boyard Chaklovity entre, et suborne le notaire pour qu'il écrive une dénonciation des Khovansky. Ceci n'est pas plus tôt fait que Khovansky aîné, escorté de sa suite, des Streltsy et de la populace, arrive. En vertu de son office de capitaine de la vieille garde, le noble arrogant assume des airs de souverain, et donne des ordres d'autocrate, tandis que le peuple, impressionné par Sa Grandeur, lui adresse un chant flatteur. Quand la foule s'est retirée la jeune luthérienne Emma entre en courant, poursuivie par le cadet des Khovansky. Elle essaye en vain d'échapper à ses poursuites. Au moment le plus palpitant de cette scène, Martha, la jeune Rasskolnik, que le prince André a déjà aimée et abandonnée, entre silencieusement sur la scène, et sauve Emma de son étreinte. Martha s'approche d'André qui essaye de la poignarder, mais elle pare le coup, et dans un de ses moments d'extase, lui prophétise son sort final. Khovansky l'aîné et sa suite reviennent, et le prince s'enquiert de la cause de ce tumulte. Le prince Ivan admire Emma, et ordonne aux Streltsy de l'arrêter, mais André, fou de jalousie, déclare qu'elle ne sera pas prise vivante. A ce moment critique, Dosi-

theus entre, réprimande la violence du jeune homme, et rétablit la paix.

L'acte II nous montre le prince Galitsine lisant une lettre de la Tsarévna Sophie, avec laquelle il a eu autrefois une intrigue amoureuse. En dépit de son éducation européenne, Galitsine est superstitieux. La scène qui suit, dans laquelle Martha regardant dans un bol d'eau, comme dans une boule de cristal, prédit sa chute et son exil, est une partie des plus impressionnante de l'œuvre. Galitsine, rendu furieux par ses prédictions, ordonne à ses serviteurs de surprendre Martha sur le chemin du retour et de la noyer. Une longue scène où Galitsine et Khovansky se disputent est plutôt fastidieuse. Dositheus intervient de nouveau comme pacificateur.

L'acte III se déroule dans le quartier de Moscou habité par les Streltsy. Martha, assise près de la maison d'André Khovansky, évoque l'amour qu'elle a pour lui dans une ballade plaintive. Le chant se termine par une allusion prophétique à la destruction par le feu des Vieux Croyants. Suzanne, la vieille fanatique, qui a entendu Martha, lui reproche de chanter de « honteux chants d'amour »; elle la menace de la faire comparaître devant les Frères pour être mise à l'épreuve comme sorcière; mais Dositheus intervient et renvoie Suzanne, terrifiée à l'idée qu'elle est la proie des mauvais esprits. La nuit tombe et la scène est vide. Chaklovity entre, et chante les douleurs et les tristesses de son pays dans un air qui est un des plus beaux morceaux de musique dramatique. La scène suivante concerne les Streltsy qui entrent en chantant une chanson à boire. Ils rencontrent leurs femmes qui, à l'encontre de la population terrifiée de Moscou, n'hésitent pas à se jeter sur eux, et à leur dire ce qu'elles pensent. Sans aucun doute, les Streltsy n'avaient pas de relations conjugales idéales! Tandis qu'ils se querellent, le notaire entre, hors d'haleine, et annonce

l'arrivée de cavaliers étrangers et de la garde du corps de Pierre le Grand, « les Pétrovsky ». La cause de la Vieille Russie es t perdue. Dégrisés et craintifs, les Streltsy adressent une prière au ciel, car l'instinct religieux subsiste dans chaque type du peuple russe, et même les créatures les plus sauvages deviennent dévotes à l'occasion.

Au quatrième acte, le rideau se lève sur une salle de la maison de campagne du prince Ivan Khovansky, où il s'est mis à l'aise, et se divertit aux chants de ses servantes et aux danses de ses esclaves persanes. Chaklovity apparaît et le somme d'assister au Conseil de la Tsarévna. Au moment où Khovansky, dans ses vêtements de cérémonie, arrive sur le seuil de la salle, il est poignardé, et tombe en poussant un grand cri. Frappés de terreur, ses serviteurs se dispersent, mais Chaklovity s'attarde un instant à profaner le cadavre de son ennemi. La scène change, et représente une place devant l'église fantastique de Vassily Blajény, et l'on voit Galitsine partir pour l'exil, escorté par une troupe de cavalerie. Quand il s'est éloigné, Dositheus expose dans un soliloque l'état de la Russie. Martha entre, et lui dit que les mercenaires étrangers ont reçu l'ordre de surprendre les Vieux Croyants dans leur lieu de réunion, et de les mettre tous à mort. Dositheus déclare qu'ils périront plutôt sur des bûchers allumés par eux-mêmes, en martyrs volontaires de leur foi. Il ordonne à Martha d'amener le prince André au milieu d'eux. Dans l'entrevue de Martha et d'André, le jeune prince l'implore pour qu'elle lui rende Emma. Mais, apprenant que la jeune fille est heureusement mariée avec son amoureux, il maudit Martha comme sorcière, et appelle ses Streltsy pour la tuer. En vain, le prince souffle dans son cor, il ne reçoit comme réponse que les sons du glas de la cloche nommée « Ivan Véliky ». A ce moment, les Streltsy entrent, portant des haches et des billots, pour pro-

céder à leur propre exécution. Au dernier moment, un hérault proclame que Pierre leur a pardonné et qu'ils peuvent rentrer chez eux.

Dans le cinquième et dernier acte, les Vieux Croyants sont assemblés au clair de lune, près de leur ermitage, dans les bois qui entourent Moscou. Dositheus encourage ses disciples à rester fidèles à leurs vœux. Martha réclame de pouvoir sauver l'âme d'André par la puissance de son amour. A ce moment, elle l'entend chanter un vieux chant d'amour qui résonne étrangement dans cette atmosphère de tension spirituelle. Par la seule force de son dévouement, elle le décide à monter sur le bûcher élevé tout près par les Frères, vêtus de leur blanche robe de fête. On entend les trompettes des cavaliers qui approchent, et Martha allume le bûcher. Les Vieux Croyants chantent un chant solennel jusqu'à ce qu'ils soient tout enveloppés de flammes. Quand les soldats paraissent sur la scène, ils restent frappés d'horreur devant ce spectacle d'immolation volontaire; tandis que les trompettes sonnent avec arrogance comme pour proclamer la destruction de la vieille foi et de l'ancien idéal, et l'aurore d'un jour nouveau pour la Russie.

« Ma première initiation aux œuvres de Moussorgsky me vint par Vladimir Stassov. Ensemble nous avons parcouru la première édition de *Boris Godounov* (1875) et *Khovanstchina,* déjà paru, avec les revisions de Rimsky-Korsakov. « Il y a plus de « vitalité chez Moussorgsky que chez aucun de nos « compositeurs contemporains, me déclara Stassov, « dans les premiers temps de mon enthousiasme plutôt « douteux. Ses opéras auront plus de succès que les « autres, et vous verrez leur jour quand, depuis long- « temps, je ne serai plus là pour constater leur succès « dans l'Europe occidentale. » Combien sûrement ses prédictions en cette occurrence et sur d'autres questions se réalisèrent, c'est ce dont je m'aperçois de plus

en plus, chaque année de ma vie et de mon travail dans le domaine de la musique. Plus tard, il me donna la nouvelle édition de *Boris* (1896) faite par l'ami intime du compositeur, qui fut à quelques égards son maître : RIMSKY-KORSAKOV. Théoriquement, STASSOV était tout à fait opposé à ces procédés éditoriaux; car, tandis qu'il admettait les limitations techniques de MOUSSORGSKY et sa facture plutôt négligée, il pensait qu'il vaudrait mieux pour le public connaître ce compositeur original et inspiré, avec ses fautes mises à nu, plutôt que revêtues d'un manteau bienveillant par RIMSKY-KORSAKOV. L'attitude de STASSOV envers MOUSSORGSKY me rappelle le vagabond russe qui disait à M. Stephen Graham : « Aimez-nous pendant que nous sommes sales; lorsque nous serons propres, tout le monde nous aimera. » Nous, qui aimons la musique de MOUSSORGSKY, en dépit de son désordre apparent, nous ne pouvons guère admettre l'enjolivement consciencieux qu'en a fait RIMSKY-KORSAKOV. Mais, quand la question de représenter ses opéras s'agita, même STASSOV, j'en suis sûr, comprit la nécessité de revisions sans lesquelles les partitions originales de MOUSSORGSKY, malgré leur grandeur potentielle, couraient le risque de devenir de simples curiosités archéologiques. En 1908, BESSEL publia une dernière édition de *Boris,* rétablissant les scènes retranchées dans la version de 1896. C'est cette édition qui est généralement employée; la première, celle qui fit mon éducation, étant devenue une rareté » (1).

A l'époque actuelle, il est impossible d'écrire un article sur les opéras de MOUSSORGSKY sans toucher à la question irritante du droit de RIMSKY-KORSAKOV d'améliorer les plans originaux des œuvres de son ami, puisqu'elle agite journellement la presse musicale de Russie et de Paris.

(1) Tiré de mon article *Les Opéras de Moussorgsky,* dans le *Musical Times,* 1er juillet 1913.

Pendant toute sa vie, ce fut le lot de Rimsky-Korsakov de remplir à de fréquents intervalles la tâche la plus délicate, la plus difficile et la plus ingrate qui puisse être confiée à un homme, lorsqu'il est appelé à terminer des œuvres laissées incomplètes grâce à la maladie, la mort prématurée ou l'incompétence de leurs auteurs. Qu'il ait accompli cette œuvre altruiste dans un esprit de sacrifice et avec une honnêteté parfaite, cela ne fait pas l'ombre d'un doute pour ceux qui l'ont connu personnellement, mais son tempérament n'était pas souple, et à mesure qu'avec le temps ses théories esthétiques devinrent plus fixes, il lui devint plus difficile de considérer une œuvre d'un autre point de vue que le sien. La conversation suivante entre lui et V. Yastrebtsiev — si elle ne contient aucune exagération — montre l'idée qu'il se faisait de ses devoirs d'éditeur. En 1895, il avait annoncé son intention d'écrire un article purement critique sur les mérites et les démérites de *Boris Godounov*. Mais, une année plus tard, il changea d'idée, parce que, disait-il : « une partition revisée pour le piano et une nouvelle partition pour orchestre seront, pour les générations futures, un témoignage plus éloquent de mes vues sur cette œuvre, non seulement dans son ensemble, mais dans ce qui concerne les détails de chaque mesure; d'autant plus que dans cette transcription pour orchestre, la personnalité n'est pas en jeu, et que je ne fais que ce que Moussorgsky lui-même aurait dû faire, mais qu'il ne savait pas comment entreprendre, simplement parce que, comme compositeur, il manquait de technique. Je maintiens que, dans mon intention de réorganiser et de réorchestrer ce grand opéra de Moussorgsky, il n'y a certainement rien à blâmer; en tout cas, je ne me sens pas coupable. » Et maintenant, conclut-il, « quand j'aurai fini mes revisions de *Boris* et de *Sadko*, il sera nécessaire de revoir toute la partition de Dargomijsky du

*Convive de pierre* (orchestrée par moi) et si je trouve dans l'instrumentation des choses qui ne me semblent pas bonnes (et je crois que j'en trouverai beaucoup), je les corrigerai, afin que, dans l'avenir, personne ne puisse me reprocher de la négligence à l'égard des œuvres des autres. Je n'aurai la conscience en repos que lorsque j'aurai revisé toute l'œuvre de Moussorgsky, car alors, j'aurai fait tout ce que je pouvais et tout ce qui devait être fait pour ses compositions et sa mémoire » (1).

Rimsky-Korsakov était un ami noble et dévoué, mais avant tout, il était un artisan de première force. Quand la question se posait pour lui sur ce qu'il croyait être une offense contre l'art, il sauvait la réputation musicale de ses amis aux dépens de leur individualité. C'est pourquoi nous avons à mettre en balance sa connaissance personnelle intime des buts de Moussorgsky, de son incapacité technique, avec la rectitude musicale sans compromis, qui guidait sa plume d'éditeur. Quand la question se soulève s'il faut juger Moussorgsky d'après les théories de Rimsky-Korsakov ou d'après celle de Diaghilev-Ravel-Stravinsky, moi, qui suis accoutumée aux versions de Rimsky-Korsakov, qui laissent transparaître dans ces opéras une part si grande du génie essentiel de Moussorgsky, qu'ils n'ont jusqu'ici pas manqué de produire leur profonde impression psychologique, j'éprouve un doute réel sur la sagesse qu'il y aurait à les abandonner pour des théories que nous ne connaissons pas. Car, après tout, Rimsky-Korsakov n'était pas un pédant myope, mais un musicien doué, ayant une immense expérience de ce qui convenait à la scène dramatique et de tout ce qui pouvait entraver le succès d'une œuvre.

(1) Publié par V. Yastrebtsiev dans le journal moscovite hebdomadaire *Musika*, n° 135, 22 juin (A. S.) 1913.

## CHAPITRE XI

### BORODINE ET CUI

Avec Borodine, nous nous replaçons à mi-chemin entre le type original d'opéra lyrique national, inauguré par Glinka dans *Une Vie pour le Tsar,* et le réalisme dramatique de Moussorgsky.

Alexandre Porphyriévitch Borodine, né à Saint-Pétersbourg en 1834, était le fils illégitime d'un prince d'Iméréthie, une des plus belles provinces géorgiennes que le général russe Toldebens délivra de l'occupation turque en 1770. Les princes régnants d'Iméréthie se flattaient d'être les descendants du roi David, le psalmiste, dont ils conservaient la harpe et la fronde dans leurs armoiries. L'éducation de Borodine fut surtout confiée à sa mère. Tout jeune, il manifesta des capacités égales pour la musique et la science, mais comme il devait gagner sa vie, il se décida pour la science, et devint un professeur distingué de chimie, à l'Ecole de médecine de Saint-Pétersbourg. En ce qui concerne la musique, il resta jusqu'à l'âge de vingt-huit ans un simple amateur intelligent. Il jouait du piano, du vio-

loncelle et de la flûte avec une certaine facilité. Il écrivit quelques chants, et aimait à prendre part à la musique de chambre de MENDELSSOHN. Jusqu'à ce qu'il rencontrât BALAKIREV en 1862, il n'y eut chez lui aucun conflit sérieux entre le devoir et l'inclination. BORODINE possédait un tempérament sain et optimiste, qui le portait à être satisfait de la carrière qu'il avait choisie, carrière qui, du reste, lui promettait de grands succès. Tout à fait dissemblable de TCHAÏKOVSKY, qui se sentait étranger parmi les bureaucrates et les fonctionnaires inférieurs du Ministère de la Justice, BORODINE s'intéressait réellement à son travail. Mais, aucun homme possédant une étincelle d'enthousiasme artistique ne pouvait subir l'influence de BALAKIREV et être le même qu'auparavant. Peu de temps après leur première rencontre, l'histoire de CUI et de MOUSSORGSKY se répéta chez BORODINE. Tous ses loisirs furent dorénavant consacrés à l'étude sérieuse de la musique. Il travaillait l'harmonie et l'analyse musicale avec BALAKIREV, et tous ses contemporains sont d'accord pour affirmer que le contrepoint lui vint par intuition. Il se maria de bonne heure avec une musicienne de grand talent, ce qui contribua beaucoup à son développement artistique.

BORODINE avait passé sa jeunesse surtout dans les villes; il ne possédait par conséquent pas cette connaissance intime de la musique populaire qu'avaient acquise BALAKIREV et MOUSSORGSKY. Mais sa perception était si prompte et si subtile, qu'aussitôt son attention attirée sur l'élément national dans la musique, il commença à l'utiliser avec puissance. On le remarque déjà dans sa première symphonie en *mi* bémol majeur. Cette œuvre n'est pas exempte des défauts de l'inexpérience, mais elle révèle toutes les qualités potentielles du talent de BORODINE, l'impulsion poétique, un goût exquis, une originalité naturelle et une certaine facilité technique étonnante, surtout

quand nous réfléchissons que la musique n'était que l'occupation de ses rares heures de loisirs.

Stassov vit en Borodine l'étoffe d'un vrai poète national, et il encouragea son ambition secrète de composer un opéra épique. Il choisit tout d'abord comme sujet le drame de Mey, *La Fiancée du Tsar*, mais son travail fut si souvent interrompu que son intérêt diminua. Il fallait un sujet extraordinairement attrayant pour qu'il restât fidèle à une tâche si longue et si difficile à mener à bien, au milieu de ses nombreuses préoccupations professionnelles. Mais, en 1869, Stassov crut avoir trouvé une source idéale dont on pourrait tirer le libretto d'un grand opéra national, et il en esquissa la trame, qu'il pria Borodine d'étudier. Il n'est pas facile de donner, à ceux qui n'ont pas étudié les débuts de la littérature slave, quelque idée juste et claire du sens national de *L'Epopée de l'Armée d'Igor*. Le manuscrit original de cette rapsodie ou saga fut acheté à un moine par le comte Moussine-Pouchkine en 1795, et publié par lui en 1800. Malheureusement, le document original faisait partie des nombreux trésors qui périrent dans l'incendie de Moscou en 1812. Son authenticité a dès lors été la cause de disputes innombrables. Beaucoup de savants, parmi lesquels le défunt professeur de langues slaves à Oxford, W. R. Morfill, le considèrent comme l'une de ces nombreuses fraudes ingénieuses, — telles que les poèmes d'Ossian — coutumières dans l'histoire littéraire du XVIIIe siècle. D'autres affirment que tous les poètes russes de ce siècle mis ensemble n'auraient pas eu assez d'imagination pour écrire une seule ligne du *Poème épique d'Igor*. Dans tous les cas, il surpasse tellement en intérêt la plupart des chroniques slaves du moyen âge, qu'il a pris racine dans l'imagination populaire, et que la majorité des gens préfèrent croire à son origine réelle, en dépit des différences d'opinions qui se manifestent chez les savants. Afin de

donner quelque idée de sa signification et de son intérêt, je pourrais peut-être le comparer — à certains égards — avec les légendes d'Arthur. L'époque est naturellement beaucoup plus tardive — la fin du XIIe siècle.

Le livret de *Prince Igor* projeté par STASSOV et écrit par BORODINE se déroule comme suit :

Le prologue débute sur la place du marché de Poultivle, la résidence d'Igor, prince de Seversk. Le prince et son armée sont sur le point de se mettre à la poursuite des Polovtsy, tribu orientale d'origine tartare. Igor désire rencontrer ses ennemis dans les plaines du Don, où ils ont été poussés par un prince russe rival, Sviatoslav de Kiev. Une éclipse de soleil obscurcit le ciel, et frappé par ce fâcheux présage, le peuple supplie Igor de retarder son expédition. Mais le prince est résolu. Il part avec son jeune fils Vladimir Igorevitch en remettant sa femme, Yaroslavna, aux soins de son beau-frère, le prince Galitsky, qui reste pour gouverner Poultivle pendant l'absence d'Igor. La première scène dépeint la trahison et le gouvernement tyrannique de ce noble dissolu, qui essaye de séduire la populace avec l'aide de deux déserteurs de l'armée d'Igor. Erochka et Skoula étaient des joueurs de *goudok* ou rebec, des types de « gleemen » ou « minnesängers » de cette époque. Ce sont les scélérats comiques de l'opéra. Dans la seconde scène du premier acte, quelques jeunes filles se plaignent à la princesse Yaroslavna de l'enlèvement d'une de leurs compagnes, et implorent sa protection contre le prince Galitsky. Yaroslavna découvre la perfidie de son frère, et après une scène violente, elle le chasse de sa présence, au moment même où un messager apporte la nouvelle de la défaite de l'armée d'Igor sur les rives de la Kayala. « A la troisième aube, dit la rapsodie, l'étendard russe tomba devant l'ennemi, car il ne restait plus de sang à répandre. » Igor et Vladimir sont

faits prisonniers, et les Polovtsy marchent sur Poultivle. La nouvelle de ce désastre héroïque produit une réaction de sentiments loyaux, et, tandis que le rideau tombe, les boyards tirent leurs épées et jurent de défendre Yaroslavna jusqu'à la mort.

Le second et le troisième acte se passent dans le camp ennemi, et sont pleins de couleur orientale. Le Khan Konchak, tel qu'il est dépeint dans l'opéra, est un noble type de guerrier oriental. Il a une belle fille, Konchakovna, dont le jeune prince Vladimir tombe passionnément amoureux. La sérénade qu'il chante devant la tente de la jeune fille est peut-être le morceau le plus enchanteur de toute l'œuvre. Dans un beau solo de basse, le prince Igor exhale le chagrin et la honte dont il souffre en captivité. Ovlour, un des soldats Polovetz, qui est un chrétien converti, offre de faciliter la fuite d'Igor. Mais le prince se sent obligé de refuser son offre, à cause de la conduite chevaleresque du Khan Konchak à son égard. Au deuxième acte, le Khan donne, en l'honneur de son noble captif, un banquet qui sert de prétexte à l'introduction de danses et de chœurs orientaux, et à des effets scéniques somptueux.

Au troisième acte, l'armée conquérante des Polovtsy revient au camp, en amenant les prisonniers et le butin enlevés à Poultivle. A cette vue, Igor rempli de pitié pour les douleurs de sa femme et de son peuple consent à fuir. Pendant que les soldats se partagent le butin pris à Poultivle, Ovlour leur distribue libéralement du koumiss, et, après une orgie désordonnée, tout le camp tombe dans un état d'ivresse. Borodine a été sévèrement censuré par certains critiques du réalisme avec lequel il a traité cette scène. Quand la fille du Khan découvre les préparatifs secrets de la fuite d'Igor, elle supplie Vladimir de ne pas l'abandonner. Il est sur le point de céder, quand son père le rappelle sévèrement à son devoir. Mais l'ardente

passion orientale de Konchakovna ne peut être dédaignée. Au dernier moment, alors qu'Ovlour donne le signal du départ, elle se jette sur son amant et le retient jusqu'à ce qu'Igor ait galopé hors du camp, sans savoir que son fils est resté en arrière. Captif contre son gré, Vladimir n'éprouve pas beaucoup de difficulté à s'accommoder aux circonstances. Les soldats voudraient le tuer pour venger la fuite de son père. Mais le Khan remarque philosophiquement : « Puisque le vieux faucon s'est enfui, nous enchaînerons le jeune faucon en lui donnant une compagne. Il sera le mari de ma fille. » Au quatrième acte, Yaroslavna chante une complainte sur la terrasse de son palais en ruines, tandis qu'elle regarde les plaines fertiles, maintenant ravagées par l'armée ennemie. Pendant qu'elle se lamente sur la cruauté de son sort, deux cavaliers s'avancent. C'est Igor et le fidèle Ovlour, sortis sains et saufs de leur périlleuse chevauchée. Le musicien s'arrête peut-être trop longtemps sur la joie du revoir chez le mari et la femme. Ici, c'est l'homme qui parle plutôt que l'artiste, car Borodine, qui jouissait d'un bonheur domestique parfait, connaissait cependant par expérience les longues séparations forcées. Le tableau des félicités conjugales qu'il nous offre dans *Igor* est sans aucun doute la reproduction de son propre bonheur.

L'opéra se termine d'une façon humoristique. Igor et Yaroslavna entrent au Kremlin de Poultivle en même temps que les deux déserteurs Erochka et Skoula. Ces deux misérables tremblent dans leur peau, car si Igor les voit, ils sont perdus. Pour sortir de leur fâcheuse position, ils mettent les cloches en branle, et prétendent être les premiers porteurs de l'heureuse nouvelle de la délivrance d'Igor. C'est probablement parce qu'ils sont de joyeux bandits et d'habiles joueurs de *goudok*, que personne ne démasque leur trahison, et qu'ils s'échappent sans payer leur écot.

Si nous considérons que *Prince Igor* a été écrit par morceaux, dans les intervalles que Borodine saisissait entre des commissions médicales, des séances d'examens, des conférences, et son travail de laboratoire, nous sommes émerveillés de son étonnante cohésion, de sa délicieuse fraîcheur. Borodine décrit les difficultés qu'il a dû surmonter dans une lettre adressée à un ami intime. « En hiver, dit-il, je ne puis composer que lorsque je suis trop peu bien pour donner mes conférences; aussi mes amis, renversant la phrase habituelle, ne me disent jamais: J'espère que vous êtes bien, mais : J'espère que vous êtes malade! A Noël, j'avais l'influenza, aussi je restai à la maison et j'écrivis le chœur d'actions de grâces du dernier acte d'*Igor.* »

Borodine prit son œuvre très au sérieux, comme nous pouvons l'attendre d'un savant. Il rechercha tous les documents appartenant à l'époque de son sujet, et il reçut de Humfalvi, le célèbre voyageur, un certain nombre de mélodies recueillies parmi les tribus de l'Asie centrale, que Borodine employa dans la musique attribuée aux Polovtsy. Mais aucun pédantisme méticuleux n'apparaît dans son œuvre. Il a tracé un vivant tableau du passé, digne pendant des peintures historiques de son contemporain Vaniétsov, qui a reconstruit la Russie du moyen âge avec une force et un réalisme étonnants. Borodine modela son opéra sur *Russlane et Lioudmilla,* de Glinka, plutôt que sur *le Convive de pierre* de Dargomijsky. Il avait des idées personnelles sur la forme dramatique. « Le récitatif ne convient pas à mon tempérament, dit-il, quoique, d'après certains critiques, je ne le manie pas trop mal. Je me sens beaucoup plus attiré vers la mélodie et la cantilène, ainsi que vers les formes définies et concrètes. Dans l'opéra, comme dans l'art décoratif, les minuties sont hors de place. Les grands traits seuls sont nécessaires. Tout devrait être clair et approprié

à l'exécution pratique, au point de vue vocal et instrumental. Les voix doivent prendre la première place, et l'orchestre la seconde. »

*Prince Igor* est, quant à sa forme, un compromis entre la nouvelle méthode et l'ancienne; car la déclamation, quoique n'étant pas de première importance comme chez DARGOMIJSKY, est plus développée que chez GLINKA. BORODINE maintient les divisions admises de l'opéra italien et fait chanter à Igor un long air, tout à fait dans le style traditionnel. La musique de *Prince Igor* a quelques traits communs avec *Russlane et Lioudmilla* de GLINKA, dans lequel l'élément oriental doit contraster avec la couleur nationale russe. Mais la musique orientale de l'opéra de BORODINE est plus hardie et plus caractéristique. Comparant les deux opéras, Tchéchikine dit : « La beauté épique de *Prince Igor* nous rappelle la poésie sereine de Goncharov, nommée « la poésie de la vie journalière »; tandis que GLINKA peut mieux être comparé à POUCHKINE. L'attitude calme, gaie, objective, de BORODINE envers la vie nationale est manifestée par le style général de l'opéra, par le caractère merveilleusement serein de ses mélodies, par la couleur orchestrale, par la clarté de l'harmonie, et la légèreté et l'agilité du contrepoint. En dépit de sa réputation d'innovateur, BORODINE n'a rien introduit de particulièrement nouveau dans son opéra; son style orchestral est encore celui de GLINKA... La poésie des choses ordinaires exerça une telle fascination sur BORODINE qu'il en oublia complètement les tendances héroïques de GLINKA. Le peuple représenté par lui dans une crise d'alcoolisme, et les joueurs de *goudok,* Erochka et Skoula, bien campés et doués d'ubiquité, rejettent dans l'ombre les personnages principaux dont les contours musicaux sont seulement ébauchés et transitoires. L'Igor de BORODINE rappelle le Russlane de GLINKA. Yaroslavna n'est pas une personnalité très distinguée,

Galitsky n'est pas beaucoup au-dessus d'Erochka et Skoula, et Konchakovna et Vladimir sont les amants ordinaires de l'opéra. La principale beauté du Russlane de GLINKA réside dans les soli et dans quelques morceaux symphoniques. D'autre part, le principal héros de l'opéra de BORODINE est « le peuple », tandis que sa principale beauté réside dans les chœurs basés sur des thèmes de chants populaires russes et tartares. Ce qui nous impressionne surtout dans la musique appartient à cet optimisme normal dont toute l'œuvre est imprégnée. » Il faut ajouter que BORODINE avait beaucoup plus d'humour que GLINKA, qui n'aurait jamais pu créer deux types aussi vraiment comiques que Skoula et Erochka. L'humour de BORODINE a un parfum tout à fait shakespearien. A cet égard, il se rapproche de MOUSSORGSKY.

Par l'atmosphère de santé, d'optimisme populaire qui y règne; par la prédominance des tons majeurs sur les tons mineurs; par la franchise de ses appels à l'émotion, *Prince Igor* occupe une place exceptionnelle parmi les opéras russes. Le pessimisme qui assombrit la littérature russe s'est inévitablement glissé dans l'opéra national, parce qu'en Russie, la musique et la littérature sont plus étroitement unies que dans les autres pays. *Une Vie pour le Tsar* de GLINKA est une tragédie de sacrifice personnel et loyal; TCHAÏKOVSKY transporte sa mélancolie dans ses œuvres dramatiques qui sont presque toutes construites sur quelque libretto triste ou tragique; CUI verse dans le mélodrame romantique; MOUSSORGSKY dépeint les phases les plus sombres de l'histoire russe. *Prince Igor* se présente comme un intermède serein et reposant, après la violence et l'horreur qui caractérisent la plupart des opéras nationaux russes. Son caractère optimiste ne le rend cependant pas moins national. Le tempérament russe a deux faces, l'une assombrie par la mélancolie et le mysticisme, portée

à l'analyse sans merci, qui ne voit que les contradictions et les vanités de la vie, sa morbidité et le vide de tout ce qui existe. Je doute que ce soit le vrai tempérament russe. N'est-ce pas plutôt un état morbide résultant d'une culture trop soudaine et trop copieuse, distribuée trop hâtivement à un peuple sortant seulement d'un état de demi-barbarie; cette sorte de résultat qui suit l'absorption de l'alcool par un estomac vide : une vive excitation, suivie d'une réaction aussi rapide, conduisant à une dépression intense ? L'autre face du caractère russe est vraiment plus normale; elle se manifeste dans la littérature populaire. Les chants populaires et les *bylini* n'expriment pas tous une amertume et un désespoir haineux. Nous retrouvons cet esprit plus sain dans les masses, où il prend la forme d'un désir de connaissances pratiques, d'une finesse dans la perpétration d'un marché, et dans un esprit coopératif qui, bien guidé, accomplirait des miracles. Il se montre aussi dans la grande capacité de travail qui appartient à la jeunesse vigoureuse de la nation, et dans la résignation gaie aux privations inévitables. Par son tempérament, Borodine fut attiré vers ce côté plus sain du caractère national.

Le trait le plus distinctif de l'art et de la littérature russes est la puissance de refléter clairement, comme dans un miroir, les phases variées de la vie populaire. Tel a aussi été, à peu d'exceptions près, le but des compositeurs russes.

Ils ont joyeusement accepté les limitations imposées par les vues nationales, et se sont fait apprécier à l'étranger par la seule force du génie manifesté dans leurs œuvres. Ils sont résolument entrés dans le royaume de l'Idéal, et auraient été bien surpris d'y voir ajouter une renommée universelle. Borodine, par exemple, ne gardait aucune illusion sur la manière dont son œuvre serait accueillie à Berlin ou à Paris. « *Prince Igor*, dit-il avec une admirable philosophie,

est essentiellement un opéra pour les Russes. Il ne supportera jamais la transplantation. » Pendant bien des années, cependant, on n'aurait pu dire qu'il était « une œuvre pour les Russes » dans le plein sens de cette expression, parce qu'il ne fut pas joué devant le public auquel il aurait convenu. Des œuvres comme *Prince Igor* et *Boris Godounov,* qui auraient dû être montées, à Saint-Pétersbourg, dans un théâtre populaire, afin de faire le bonheur d'un grand auditoire vraiment populaire, furent mises de côté pendant bien des années, en attendant le concours patriotique d'hommes riches comme Mamantov, qui donnaient occasionnellement une série de représentations d'opéras russes à leurs propres frais, ou le généreux mouvement d'artistes tels que Melnikov et Chaliapine qui acceptaient le risque de la représentation d'un chef-d'œuvre national, le soir de leur bénéfice.

A beaucoup d'égards, César Cui offre un contraste complet avec le compositeur de *Prince Igor.* Il est vrai qu'il partage avec Borodine la tendance lyrique dans la musique dramatique, plutôt que la tendance déclamatoire, mais, tandis que Borodine succède à Glinka dans son attachement étroit au style national, nous trouvons dans la musique de César Cui un filon important d'influences étrangères. Comme dans les œuvres dramatiques de Tchaïkovsky, nous discernons, du commencement à la fin, des traces de son premier amour — l'opéra italien —; ainsi, dans les compositions de Cui, nous ne perdons jamais complètement de vue son origine française. La position de Cui en tant que compositeur nous frappe comme étant paradoxale. Ayant été un des premiers disciples de Balakirev et un ferme soutien de la nouvelle école russe, nous aurions pu nous attendre à trouver dans sa musique quelque forte tendance nationale. Nous aurions pu supposer qu'il assumerait les vertus du nationalisme, même s'il ne les possédait pas. Mais tel n'est pas le

cas. L'élément français, assez curieusement combiné avec l'influence de SCHUMANN, prédomine dans toutes ses œuvres. Néanmoins, CUI a été une force réelle pour l'évolution de la musique russe, car c'est à lui qu'on attribue généralement l'origine de cette « seconde génération » de compositeurs, chez lesquels l'inspiration vient après le culte de la forme, et l' « idée » se subordonne à la technique. Cette tendance est aussi représentée par Glazounov dans ses premières œuvres, et encore mieux par Liadov et par un ou deux compositeurs de musique pour le piano.

CUI naquit à Vilna, en Pologne, en 1835. Son père avait servi dans l'armée de Napoléon, et avait été laissé en arrière, lors de la retraite de Moscou, en 1812. Il se maria ensuite avec une Lithuanienne, et s'établit, comme maître de français à l'Ecole supérieure de Vilna. C'est là que CUI reçut sa première éducation. Il montra un talent musical précoce, et tout en étudiant le piano, il reçut quelques connaissances théoriques de MONIUSKO; mais il ne prit jamais — comme on l'a quelquefois avancé — des leçons régulières avec le compositeur polonais. Sauf ce qu'il dut plus tard à l'influence de BALAKIREV, CUI est resté ce *rara avis* (oiseau rare) : un compositeur autodidacte.

Du moment où il entra à l'Ecole militaire des ingénieurs, en 1850, jusqu'au moment où il en sortit avec honneur, en 1857, CUI n'eut pas le temps de se livrer à son passe temps favori. Lorsqu'il eut obtenu le grade d'officier, il fut nommé sous-chef des fortifications, et conférencier sur le même sujet à l'état-major et à l'Ecole d'artillerie. Parmi ses élèves, il eut l'empereur Nicolas II, puis il s'éleva au grade de lieutenant-général des ingénieurs et de président de la Société impériale de Musique russe. Tout d'abord, ses appointements militaires suffisaient à peine à son entretien, et quand il se maria — encore très jeune — sa femme et lui furent obligés, pour ajouter quelque chose à

leurs revenus, de tenir une école préparatoire pour les garçons qui voulaient entrer à l'Ecole des ingénieurs. Cui y enseignait toute la journée, lorsqu'il ne donnait pas ses conférences à l'Ecole militaire, pendant que ses nuits étaient souvent vouées à l'étude de l'harmonie, puis plus tard, à celle de la composition et de la critique musicale. Très peu de compositeurs russes, avec leurs doubles occupations, ont connu le luxe de la journée de huit heures !

Cui rencontra pour la première fois Balakirev, en 1856; il fut introduit auprès de lui par Dargomijsky. Son premier essai de musique dramatique, un opéra en un acte intitulé *Le Fils du Mandarin,* était une composition légère dans le style d'Auber. Un opéra composé vers la même époque (1858-1859) sur le poème dramatique de Pouchkine, *Le Prisonnier du Caucase,* dénote un plus grand effort. Bien des années plus tard — en 1881 — Cui trouva cette œuvre digne d'être revue et y intercala un second acte. Le raccommodage saute aux yeux, mais *Le Prisonnier du Caucase* est une œuvre intéressante à étudier, parce qu'elle montre clairement la différence entre le premier style de Cui et celui qu'il adopta plus tard. La réputation de Cui comme compositeur dramatique commença, enfin, avec la représentation de *William Ratcliff,* donnée au Théâtre Maryinsky, à Saint-Pétersbourg, en février 1869, sous la direction de Napravnik, à l'occasion du bénéfice de Mme Léonova. Un compositeur, qui est en même temps un critique, souffre d'un certain désavantage. Cui, qui de 1850 à 1860 donna à la presse russe (1) une série d'articles brillants — et souvent satiriques sans miséricorde — offrit à ses adversaires une occasion de l'attaquer sur son inconséquence, lorsque *Ratcliff* parut.

Les préceptes littéraires de Cui furent sans aucun

(1) Il fut nommé critique musical du *Viédomosty,* de Saint-Pétersbourg, en 1864.

doute en avance sur sa pratique comme compositeur, et *Ratcliff* ne se conforme qu'à très peu d'égards au credo de la nouvelle école russe, formulé par lui dans ses articles bien connus *La Musique en Russie.* C'est-à-dire, qu'au lieu de suivre l'exemple de DARGOMIJSKY dans le *Convive de pierre,* CUI remplace dans une grande mesure les récitatifs par l'*arioso,* tandis qu'en même temps, l'absence de mélodies puissantes et suaves, comme nous en trouvons dans les opéras de GLINKA, BORODINE et TCHAÏKOVSKY, place *William Ratcliff* à mi-chemin entre l'opéra déclamatoire et l'opéra lyrique. Quelques-unes des critiques hostiles adressées à cet opéra ne sont pas entièrement injustes. Le sujet de la tragédie de Heine, produit de sa période de *Sturm und Drang,* est indubitablement naïf et d'un romantisme exagéré; même dans la belle traduction de Plestchéiev, il pouvait à peine être accepté par une nation qui commençait à baser ses traditions dramatiques sur les pièces réalistes de GOGOL et d'OSTROVSKY, plutôt que sur le romantisme des *Voleurs* de SCHILLER et de drames de la même espèce. La musique manque de puissance réaliste, et ne prétend certainement pas réaliser la thèse de DARGOMIJSKY que « la note doit représenter le mot ». Quoique l'action de *William Ratcliff* ait lieu en Ecosse, ni le sentiment, ni la couleur de la musique, n'auraient satisfait un compositeur écossais. Mais les critiques de CUI montrent certainement un manque de compréhension quand elles négligent de louer la grâce et la tendresse qui caractérisent son héroïne Mary, et la sincérité et la profondeur d'émotion qui se manifestent occasionnellement et se transforment en passion dans le duo d'amour entre William et Mary, au dernier acte.

Le verdict public qui fut, pour commencer, l'écho des critiques, avec l'hostile SIÉROV à leur tête, devint

ensuite plus favorable, et lorsque *William Ratcliff* fut joué, en 1900, par la Troupe d'Opéra privée, à Moscou, il fut accueilli avec un enthousiasme considérable.

Tchaïkovsky, parlant de cet opéra en 1879, dit : « Il contient des choses charmantes, mais naturellement, il souffre d'une certaine fadeur et d'un travail excessif dans le développement des différents rôles. Il est évident que le compositeur est resté trop longtemps sur chaque mesure, qu'il a parachevée avec amour, dans tous ses détails; le résultat en est que son allure musicale a perdu de sa liberté, et que chaque détail est trop fouillé. Par nature, Cui était plus attiré vers la musique française, au rythme piquant, mais les exigences de « la bande invincible » à laquelle il s'était joint, l'ont forcé à faire violence à ses dons naturels, et à suivre la voie de cette prétendue harmonie originale qui ne lui convenait pas. A quarante-quatre ans, Cui n'avait composé que deux opéras et deux ou trois douzaines de chants. Il a travaillé dix ans à son opéra *Ratcliff*. Il est évident que cette œuvre a été composée morceau par morceau; de là le manque d'unité dans le style. » Cette critique contient un germe de vérité soigneusement observée. La partition de *William Ratcliff*, qui paraît d'une simplicité décevante, et semble être encombrée de rythmes de danses dans le style d'Auber (le *Chant de Leslie* du deuxième acte, par exemple, pourrait être une chansonnette de *Fra Diavolo*) n'est, lorsqu'on l'examine de plus près, qu'une fatigante succession de tricheries harmoniques, destinées peut-être à attirer l'attention sur des thèmes qui ne renferment pas, en eux-mêmes, un talent dramatique suffisant. D'autre part, la prévention seule peut ignorer la vraie poésie et la passion exprimées dans les scènes d'amour entre William et Mary.

*William Ratcliff* fut suivi d'une série de chants

admirables, indiquant que le talent de Cui comme compositeur vocal mûrissait rapidement. Un nouvel opéra en quatre actes, intitulé *Angelo* (1), fut achevé et représenté à Saint-Pétersbourg en février 1876, sous la direction de Napravnik, à l'occasion du bénéfice du grand baryton Melnikov. Le livret d'*Angelo* est tiré d'une pièce de Victor Hugo, histoire d'amour passionné, d'une rivalité entre deux beaux types de femmes opposés, de vengeance complotée et d'expiation finale, quand Tisbé sauve la vie de sa rivale aux dépens de la sienne. La scène se passe à Padoue, vers le milieu du XVIe siècle. Cette œuvre est généralement regardée comme le fruit de la maturité de Cui. Le sujet convient mieux à son tempérament que le *Ratcliff* de Heine, et se prête à l'emploi fréquent des chœurs. Ici, Cui a eu du succès, spécialement dans les chœurs légers, écrits sur des rythmes de danse italiens, tels que la tarentelle *La lune chevauche dans le ciel clair et brillant* du troisième acte, le duo d'amour entre Catarina et Rodolfo, préféré par beaucoup de personnes au grand duo d'amour de *Ratcliff*. Cui, dont les héroïnes sont plus intéressantes que ses types masculins, a fait de Catarina et de Tisbé des personnalités sympathiques, qui ont été désignées comme *La femme dans la Société, et la femme hors de la Société*, représentant ainsi les deux types comprenant « toutes les femmes et toute la féminité ». Il y a aussi de la puissance dans les passages purement dramatiques, comme lorsque Ascanio s'adresse à la populace. L'opéra se termine par un beau chœur élégiaque, dans lequel les caractères de l'époque et du lieu — l'Italie

(1) Ponchielli a pris le même sujet pour son opéra *Gioconda*, tandis que Mascagni, peut-être influencé par les réalistes russes, mit littéralement en musique le poème de Heine *William Ratcliff*, dans le style du *Convive de pierre*. (*Guglielmo Ratcliff*, Milan, 1895).

du moyen âge, tragique et ardente — sont reflétés avec succès.

Dans *Angelo,* Cui a fait un suprême effort pour arriver à l'ampleur du style, et pour s'affranchir des limitations qu'il s'était imposées en adoptant les méthodes et les particularités de compositeurs tels que Schumann et Chopin. Mais cet effort semble avoir été suivi d'une prompte réaction, car après la parution d'*Angelo,* sa manière devient plus distinctement précieuse et artificielle. Ses devoirs militaires et son travail littéraire réclamaient toujours plus de son temps, et la source de son inspiration descendit à un niveau inférieur. Des chants et des miniatures pour piano formèrent alors sa principale préoccupation, et les grandes entreprises étant peut-être hors de question, il s'absorba dans le culte des formes élégantes et fouillées, et tomba toujours plus sous l'influence de Schumann. C'est à cette époque qu'il écrivit l'acte supplémentaire du *Prisonnier du Caucase,* dont nous avons déjà parlé. Là, le contraste entre la simplicité et la sincérité de son premier style, et le poli formaliste et la « préciosité » de son âge mûr est très prononcé. L'emploi de la couleur locale dans le *Prisonnier du Caucase* n'est pas très convaincant. Cui n'est pas un adepte de l'emploi des thèmes orientaux, et le Caucase n'a jamais été pour lui la source d'inspiration romantique qu'il a été pour tant d'autres poètes et de compositeurs russes.

Un autre opéra en quatre actes *Le Sarrasin* dont le sujet est tiré d'une pièce de Dumas aîné, intitulée *Charles VII chez ses grands vassaux,* fut joué, en premier lieu, au Théâtre Maryinski, à Saint-Pétersbourg, en 1899, et repris par la Troupe d'Opéra privée, à Moscou, en 1902. Le sujet est sombre et très dramatique avec des éléments sensationnels presque aussi lugubres que dans *William Ratcliff.* L'intérêt de l'opéra oscille entre l'amour du roi pour Agnès Sorel

— deux figures qui ressortent en relief sur le fond historique obscur de cette période, alors que Jeanne d'Arc conduisait les batailles de son faible et indolent souverain — et les affaires domestiques du taciturne comte Saverny et de sa femme Bérangère, compliquées du drame intime qui se passe dans l'âme de l'esclave sarrasin Jakoub qui est amoureux de la comtesse, et qui finalement assassine son mari sur son instigation. Comme d'habitude, c'est dans les scènes purement lyriques, les scènes d'amour entre le roi et Agnès Sorel, que Cui a le plus de succès. Là, la musique tendre et presque efféminée a l'accent touchant et sensuel qui a poussé un célèbre critique français à nommer Cui « le Bellini du Nord ». La berceuse, chantée d'une façon assez étrange par le rude comte de Saverny, lorsqu'il monte la garde sur le seuil de la chambre à coucher du fils du roi, est un morceau très original, qui mériterait d'être mieux connu dans les salles de concert.

*Le Flibustier,* composé de 1888 à 1889, était dédié à cette femme-amateur distinguée, la comtesse Mercy-Argenteau dont l'influence fut si prépondérante sur le développement musical ultérieur de Cui. Cette œuvre, écrite sur le libretto français d'une pièce de Jean Richepin, fut à l'origine représentée à l'Opéra Comique de Paris, en 1894. Elle est décrite comme une comédie lyrique en trois actes. Elle est de style franchement français, et contient des passages musicaux gracieux et à effet, mais il y manque l'émotion naturelle et l'ardeur qui, dans *Ratcliff* et *Angelo,* rachètent quelque insuffisance dans l'expression et le manque d'unité du style.

Un opéra en un acte, *Mam'selle Fifi,* tiré du roman bien connu de Guy de Maupassant sur la guerre franco-allemande, fut représenté par la Troupe d'Opéra privée, au Théâtre de l'Ermitage, dans l'automne de 1903. L'œuvre fut bien accueillie par le public. La

scène se passe dans un château près de Rouen, occupé par un détachement de Prussiens et leurs officiers. Ennuyés de cette vie d'inaction, les officiers engagent quelques jeunes femmes de Rouen à venir les distraire. Ils les retiennent à dîner, et le sous-lieutenant Von Eirich (surnommé Mam'selle Fifi) se montre galant avec la patriote Rachel; mais, pendant le repas, il l'irrite à tel point par ses remarques insultantes et ses plaisanteries vulgaires, qu'elle saisit un couteau et l'en frappe mortellement à la gorge. Ensuite, elle s'enfuit. Kachkine dit : « La musique de cet opéra s'égrène doucement en scènes déclamatoires concises, interrompues seulement de temps à autre par le chœur des officiers et les chansons légères d'Amanda. L'air chanté par Rachel introduit une note plus tragique. La musique est si bien identifiée avec le libretto qu'elle semble en être une partie essentielle; elle revêt les scènes d'une vitalité et d'un réalisme qui, sans elle, seraient simplement le squelette de l'opéra. »

Tandis que j'étais en Russie, en 1901, Cui me joua une scène dramatique, ou opéra en un acte, intitulé : *Une Fête en temps de peste.* C'est la mise en musique d'un curieux poème de Pouchkine qu'il prétendait avoir tiré de *La Cité de la Peste* de Wilson. Walsingham, un jeune noble anglais, ose se livrer à des « orgies impies » pendant l'épidémie de la grande peste. Les chants des convives sont interrompus, par intervalles, par une marche funèbre qui signale le passage du char mortuaire venant recueillir les victimes. Cui a suivi le poème de Pouchkine mot à mot, c'est pourquoi cette petite œuvre est plus étroitement modelée sur le *Convive de pierre* de Dargomijsky qu'aucun autre de ses opéras. En entendant cette pièce, j'avais l'impression qu'elle ne pouvait avoir d'autre prétention que d'être une cantate dramatique, mais dans la suite, elle fut représentée, comme opéra, au Nouveau Théâtre de Moscou, pendant l'automne de

1901. L'air chanté par Mary, la maîtresse de Walsingham (*Il y eut un temps),* de caractère écossais, a un très grand charme pathétique; il me frappa comme le morceau le plus spontané de la pièce qui, dans son ensemble, paraît être un effort fait pour approprier une musique, qui n'a pas un caractère essentiellement tragique, à un sujet de la nature la plus poignante.

En résumant la position de Cui comme compositeur, je dois renouveler mon affirmation qu'elle est paradoxale. Au premier abord, nous pouvons conclure de la prépondérance de sa musique dramatique et de ses chants, que Cui est mieux doué comme compositeur vocal que comme compositeur instrumental, qu'en réalité il lui faut un texte pour faire ressortir sa puissance d'analyse psychologique. Mais, quand nous en arrivons à examiner sa musique, nous y trouvons les méthodes — et même les particularités maniérées — de compositeurs tels que Chopin et Schumann, reproduites de toutes façons. Un style visiblement emprunté à Schumann manquera nécessairement des qualités que nous sommes accoutumés à considérer comme essentielles au grand style dramatique. Cui n'a pas la profondeur et la puissance nécessaires pour composer des mélodies simples et émouvantes, telles que celles que nous trouvons dans les plus anciens types d'opéras, ni le don supérieur de déclamation indispensable aux nouvelles formes de musique dramatique. Son emploi continuel de l'*arioso* devient monotone et sans effet, parce que chez lui les mélodies et les récitatifs sont perpétuellement embrouillés. Ceci provient en partie de ce que les mélodies de Cui, quoique fines et délicates, ne sont pas fortement personnelles. Il n'est pas un plagiaire, dans le plus mauvais sens du terme, mais les influences qu'un compositeur plus fort aurait rejetées dans sa maturité semblent, avec le temps, augmenter leur emprise sur lui. Son talent me rappelle les recettes compliquées que nous retrouvons dans les

agendas de nos arrière-grand'mères. Il est composé d'ingrédients plus ou moins délicieux : des prédilections françaises, des affectations schumanesques, un peu d'essence distillée de la grâce et de la passion de CHOPIN, une teinte de sincérité russe, un grand nombre d'aromes odoriférants et pénétrants, dans lesquels l'élément original d'individualité est étouffé par les feuilles de rose et de lavande recueillies dans les jardins d'autrui. L'étude de la musique de CUI nous plonge encore dans une autre perplexité. Possesseur de ce talent éclectique, mais non robuste, CUI l'applique aux histoires d'un type ultra-romantique, avec tout leur affreux cortège de paysages lunaires, de poignards souillés de sang, de cris de vengeance, de coupes de poison, et le reste. C'est comme si un Herrick posait pour un John Webster. Sûrement, c'est dans ces curieuses contradictions entre le tempérament de l'artiste, le choix de ses sujets et ses méthodes, qu'il faut chercher la raison de ce qu'aucun des opéras de CUI n'a pu retenir d'une façon permanente le goût du public, ni en Russie, ni à l'étranger. Et ceci, en dépit de leur charme lyrique et de leur bienfacture.

CUI est maintenant le seul membre survivant de « la bande invincible » qui s'était groupée autour de BALAKIREV dans le but de fonder une école nationale de musique. Il a dépassé sa quatre-vingtième année, mais il compose encore, et s'intéresse toujours au monde musical russe. Ces dernières années, il a publié un opéra en quatre actes, tiré du conte de POUCHKINE, *La Fille du Capitaine* (1).

(1) Cui est mort au mois de mai 1918.

## CHAPITRE XII

### RIMSKY-KORSAKOV

Un critique contemporain a signalé RIMSKY-KORSAKOV et TCHAÏKOVSKY comme ayant, à eux deux, amené la musique russe à sa brillante condition actuelle « tout en construisant leur majesteux édifice sur les fondements durables posés par GLINKA ». Toute réserve faite sur l'emphase du langage, cette déclaration est particulièrement juste lorsqu'on l'applique à RIMSKY-KORSAKOV, car, non seulement il fut constamment fidèle à l'idéal national, dans toutes ses œuvres, mais pendant sa longue carrière de professeur, il forma tout un groupe de musiciens distingués — LIADOV, ARENSKY, IPPOLITOV-IVANOV, GRÉCHYANINOV, TCHÉRÉPNINE, STRAVINSKY — qui, tous, ont apporté leur pierre à la construction de l'édifice de l'art russe. En même temps, nous devons considérer RIMSKY-KORSAKOV comme le dernier de ces compositeurs nationaux qui ont choisi de construire avec des matériaux exclusivement du pays, et dans un style purement russe. Les jeunes générations actuelles rassemblent leurs matériaux sous des influences plus variées, tandis que RIMSKY-KORSAKOV se distingue dans l'histoire de l'opéra russe comme l'un des compositeurs de race les plus éminents de ce

cercle à qui nous devons l'inauguration de l'école nationale de Musique en Russie.

Celui qui fait l'objet de ce chapitre est né dans le petit village de Tikhvin, du gouvernement de Novgorod, le 6 mars 1844, et jusqu'à ce qu'il eût atteint l'âge de douze ans, il vécut sur les terres de son père, au milieu des lacs et des forêts de la Russie septentrionale, où la musique se mêlait à tous les actes de la vie rustique. Ses dons se manifestèrent de bonne heure; entre six et sept ans, il commença à jouer du piano, et fit quelques essais de composition avant d'avoir atteint l'âge de neuf ans. Il était de tradition que tous les hommes de la famille Korsakov entrassent dans la marine; en conséquence, en 1856, Nicholas Andréievitch fut envoyé à l'Ecole navale de Saint-Pétersbourg où il resta six ans. Non sans difficulté, il s'arrangea à continuer ses leçons de piano le dimanche et les jours de congé avec l'excellent professeur Kanillé. Cependant, le point de départ réel de sa carrière musicale fut son introduction dans le cercle de Balakirev. En 1863, Rimsky-Korsakov fut brusquement sevré de cette société sympathique, lorsqu'il reçut l'ordre de prendre la mer sur le croiseur « Almaz ». Le vaisseau resta trois ans absent pour le service étranger, et fit pratiquement le tour du monde. C'est pendant ce voyage que Rimsky-Korsakov écrivit et révisa une symphonie Op. I, en *mi* mineur; et sûrement, jamais aucune œuvre orchestrale ne fut composée dans des conditions aussi étranges et aussi peu favorables. Balakirev la fit jouer à l'un des concerts de l'Ecole Gratuite de Musique, pendant l'hiver de 1866. Ce fut la première symphonie composée par un Russe, et la musique, quoique pas très forte, est cependant agréable; mais, comme beaucoup d'autres œuvres de jeunesse, elle porte la marque de fortes influences étrangères.

Dans les chapitres traitant de Balakirev et de son

cercle, j'ai dépeint les conditions sociales et artistiques de Saint-Pétersbourg au moment où le jeune navigateur y revint dans l'automne de 1865. Comme pour d'autres membres de cette école, le développement musical de Rimsky-Korsakov, à cette époque, se fit en quelque sorte à rebours, Schumann, Berlioz, Liszt et Glinka étant ses premiers idéals et ses premiers modèles. Pendant les années où il fut l'élève de Balakirev, il composa en plus de sa première symphonie, le tableau symphonique *Sadko*, la *Fantaisie sur des Thèmes Serbes*, la symphonie avec un avant-propos oriental intitulée *Antar*, et l'opéra *La jeune fille de Pskov*, ordinairement donné à l'étranger sous le titre d'*Ivan le Terrible*. Dans sa *Chronique de ma vie musicale*, Rimsky-Korsakov montre clairement qu'après avoir traversé une phase d'idolâtrie aveugle pour Balakirev et ses méthodes, il commença, grâce à sa nature bien ordonnée, industrieuse et consciencieuse jusqu'au scrupule, à ressentir le besoin d'une éducation plus académique. Il sentit vivement les défectuosités de son éducation théorique quand, en 1871, Asantchiévsky, qui venait de succéder à Zaremba comme directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, lui offrit le poste de professeur de composition pratique, ainsi que la direction de la classe d'orchestre. Poussé par ses amis et par une certaine confiance en lui-même, résultant comme il l'affirme de son ignorance, Rimsky-Korsakov accepta le poste avec la permission de rester en même temps dans le service naval. Quoiqu'il eût composé *Sadko*, *Antar* et d'autres œuvres attrayantes et bien orchestrées, il avait travaillé jusqu'alors plus ou moins intuitivement, et ne possédait pas les connaissances spéciales qui forment le curriculum d'une éducation musicale académique. Il importait probablement beaucoup moins que sa rectitude scrupuleuse ne le poussait à le supposer, qu'il se sentît incapable de faire une conférence sur la forme du rondo et qu'il eût encore à apprendre à

diriger. La chose principale était qu'il introduisît un souffle de pensées rafraîchissantes et entièrement russes dans l'atmosphère étouffante de pédantisme classique qui avait été engendrée sous la dictature de Zaremba (1). En réalité, d'après sa propre et modeste appréciation, les choses semblent avoir bien marché dans les classes d'orchestre et d'instrumentation. A partir de ce moment, cependant, une forte réaction se produisit en faveur du classique, et « des écoles » que ses amis avancés considéraient avec mépris; ces études leur paraissaient un culte rendu à l'archéologie musicale — un pas rétrograde — qu'il fallait profondément déplorer. D'autre part, Tchaïkovsky les saluait comme un témoignage de repentance. « Rimsky-Korsakov, écrit le compositeur de la symphonie « pathétique » à M. von Meck, en 1877, est la seule exception (en matière de suffisance et d'orgueil invincible) parmi la nouvelle école russe. Il fut désespéré quand il réalisa combien d'années précieuses il avait perdues en suivant une voie qui ne conduisait nulle part. Il se mit à étudier avec tant de zèle que, dans l'espace d'un été, il composa d'innombrables exercices de contrepoint et soixante-quatre fugues, dont il m'envoya dix à examiner. » Rimsky-Korsakov aurait pu se sentir fortifié par ce dur labeur de théorie musicale; pour sa conscience artistique si sensible, cela aurait pu être un soulagement de sentir que, dorénavant, il

(1) On se rappellera que Zaremba fut critiqué dans la scène humoristique de Moussorgsky *Le Guignol*, sous la forme de ce « citoyen du pays des nuages » qui avait l'habitude de délivrer à ses classes étonnées des dictons inspirés, quelque peu dans ce style :

« Souvenez-vous de mes paroles : le ton mineur
Est la cause de la chute de l'homme,
Mais le ton majeur peut toujours donner
Le salut à nos âmes égarées. »

pourrait s'appuyer sur l'expérience aussi bien que sur l'intuition. Mais ses remords à l'égard du passé — en supposant qu'il ait toujours senti l'aiguillon d'un vif regret — ne se traduisirent jamais par l'apostasie de ses premiers principes. Après les soixante-quatre fugues et l'étude complète des œuvres de Bach, il continua à marcher encore avec Berlioz et Liszt, ce que Zaremba aurait appelé suivre la voie des pécheurs, parce que dans son idée cela coïncidait avec la voie du progrès musical, aussi bien qu'avec les inclinations naturelles de Rimsky-Korsakov. Celui-ci reconnaissait les formes réclamées par son tempérament particulier. Le génie, et même le talent supérieur, ont presque toujours cette intuition. Nul ne savait mieux que Tchaïkovsky qu'en dépit d'efforts bien intentionnés pour faire pencher un compositeur à droite ou à gauche, la question de la forme reste — et restera toujours — au choix du compositeur. Après, comme avant son initiation dans le genre classique, Rimsky-Korsakov suivit la seule voie ouverte à tout artiste honnête — qu'il soit musicien, peintre ou poète — la voie de l'individualité.

En 1873, Rimsky-Korsakov, sur la proposition du grand-duc Constantin, fut nommé inspecteur de musique navale, ce qui lui procura l'occasion de faire des expériences pratiques dans l'instrumentation. A cette époque, nous dit-il, il se plongea dans l'étude de l'acoustique, ainsi que de la construction et des qualités spéciales des instruments d'orchestre. Cette nomination mit pratiquement fin à sa carrière d'officier en activité; ce dut être pour lui un soulagement considérable, car, avec toute sa « conscience idéaliste » il est douteux qu'il ait jamais été un grand navigateur. La lettre suivante, écrite à Cui pendant sa première croisière sur « l'Almaz », ne révèle rien du joyeux optimisme d'un « loup de mer », mais elle contient en germe *Sadko* et plusieurs des œuvres si finement des-

criptives de sa musique ultérieure. « Comme on peut être reconnaissant de la carrière navale, écrit-il; qu'elle est glorieuse, agréable, et combien elle élève ! Représentez-vous vous-même, voyageant sur la mer du Nord. Le ciel est gris, sombre et uniforme; le vent glapit dans les gréements; le vaisseau penche à tel point que vous avez peine à vous tenir debout; vous êtes constamment mouillé par l'embrun, et parfois inondé de la tête aux pieds par une vague; vous frissonnez et vous avez un peu le mal de mer. Oh ! la vie d'un marin est vraiment une joyeuse vie ! »

Mais si sa profession ne bénéficia pas beaucoup de son service, son art bénéficia certainement de sa profession. C'est ce contact réel avec la nature dont la musique se fait entendre dans ses moments de lutte et de violence aussi bien que dans ses moments d'apaisement, que nous retrouvons dans *Sadko*, la fantaisie orchestrale, et dans *Sadko*, l'opéra. Nous sentons la force du vent contre nos corps et la morsure de la saumure sur nos visages. Nous restons meurtris et essoufflés par les éléments en fureur, lorsque le Roi de la Mer danse avec une ardeur sauvage aux sons du *gusli* de Sadko, ou par le réalisme violent du naufrage dans *Shéhérazade*.

Parmi ses premières œuvres orchestrales, *Sadko* fait ressortir l'élément national russe, tandis que la seconde symphonie *Antar* révèle son penchant pour la couleur orientale. Ces compositions manifestent la tendance de son tempérament musical, mais elles ne montrent pas les phases les plus délicates de son œuvre. Ce sont des canevas, qui dénotent une vigueur extraordinaire et beaucoup de sentiment poétique. Mais la couleur, quoique distribuée avec art, est certainement appliquée avec une spatule. Il nous faut aller à ses opéras et à ses chants pour découvrir ce que cet artiste peut brosser avec une distinction exquise. En parlant de l'œuvre de Rimsky-Korsakov, il me semble naturel

d'employer le langage de l'atelier de peinture, car il m'apparaît toujours comme un poète descriptif, ou mieux encore, comme un peintre de paysages qui a choisi la musique comme moyen d'expression. Doué d'une brillante imagination, en même temps que d'une vision réaliste, il est beaucoup plus attiré vers ce à quoi il peut donner une expression définie, que vers la pensée abstraite. Lyrique, il l'est, mais à la manière de WORDSWORTH, plutôt qu'à la manière de SHELLEY. Pour un tempérament auquel le monde objectif parle si fortement, une révélation intérieure passionnée n'est pas une nécessité primordiale et urgente. A cet égard, il est l'antithèse de TCHAÏKOVSKY. La veine caractéristique de réalisme que nous avons trouvée chez tous nos compositeurs russes, et encore plus fortement marquée en MOUSSORGSKY, existe aussi en KORSAKOV, mais chez lui, elle est tempérée par un goût plutôt délicat et un amour des détails qui, parfois, étouffent l'idée fondamentale de son œuvre. Par ces remarques préliminaires, vous vous serez formé vous-même une idée de l'esprit dans lequel ce compositeur abordera la musique dramatique.

Il l'abordera, en premier lieu, au moyen de l'histoire russe. *La Pskovitaine* (Pskovityanka) (1) fut terminée en 1872, et représentée à Saint-Pétersbourg en janvier 1873. La distribution des rôles fut remarquablement bonne : Ivan le Terrible—Petrov; Michael Toutcha—Orlov; prince Tokmakov—Melnikov; Olga—Platonova; Vlassiévna—Léonova. Napravnik était le directeur. Quant à son succès, les opinions varient beaucoup, mais les débuts ne semblent pas avoir été heureux, en partie, parce que, comme le dit STASSOV, le public accoutumé aux opéras italiens était incapable d'appré-

(1) Cet opéra se joue maintenant à l'étranger sous le nom d'*Ivan le Terrible*, titre qui donne aux étrangers quelque idée de l'époque et du sombre monarque qui en est la figure centrale.

cier cet essai sérieux de drame musical historique, et en partie aussi parce qu'il eut beaucoup à souffrir des critiques et du Censeur.

Dans *La Pskovitaine* (Ivan le Terrible) RIMSKY-KORSAKOV subit l'influence du *Convive de pierre* de DARGOMIJSKY, à la théorie duquel toute la nouvelle école russe souscrivit d'abord. Plus tard, RIMSKY-KORSAKOV, comme TCHAÏKOVSKY, alterna entre l'opéra lyrique et l'opéra déclamatoire, et occasionnellement unit les deux styles. Dans *La Pskovitaine* les soli consistent d'abord principalement en mezzo-récitatifs plutôt secs, relevés par une grande variété de couleur orchestrale dans les accompagnements. Les chœurs, d'autre part, étaient de style très national, et pleins de mélodie et de mouvement. L'œuvre subit plusieurs revisions avant de paraître sous sa forme actuelle. En 1877, le compositeur ajouta l'ouverture au prologue et aux entr'actes. A cette époque, il s'occupait de l'édition « monumentale » des opéras de GLINKA, que la sœur du maître LIOUDMILLA TCHÉSTAKOV publiait à ses propres frais. « Cette occupation, dit RIMSKY-KORSAKOV, fut pour moi un apprentissage inattendu, et me permit de pénétrer dans chaque détail de la structure du style de GLINKA. » La première revision de *La Pskovitaine,* et l'édition d'*Une Vie pour le Tsar* et de *Russlane* furent menées de front. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que RIMSKY-KORSAKOV se soit mis à polir et à adoucir beaucoup de crudités juvéniles qui figuraient dans la partition originale de son propre opéra. Quoique CUI, MOUSSORGSKY et STASSOV eussent d'abord approuvé sa résolution de reviser cette œuvre, ils furent quelque peu désappointés du résultat, tandis que la femme du compositeur regrettait profondément sa première forme. Il était évident pour tous que ce que l'œuvre avait gagné en structure et en technique, elle l'avait perdu en fraîcheur et en délicatesse. En 1878, le compositeur l'offrit de nou-

veau sous sa forme revisée au baron Kistner, directeur de l'Opéra impérial, mais sans succès. L'opéra fut mis de côté jusqu'en 1894, où il fut de nouveau revu et ressuscité, grâce à l'initiative d'une société de dilettanti, et représenté au Théâtre Panaévsky, à Saint-Pétersbourg, en avril 1895. Sous cette forme, il fut monté à l'Opéra impérial de Moscou, où Chaliapine tint le rôle d'Ivan le Terrible. A cette occasion, l'opéra fut précédé du prologue *Boyarinya Vera Cheloga,* composé en 1899. Il fut reçu avec grand enthousiasme, et dans l'automne de 1903 — trente ans après sa première représentation — il fut réinstallé dans le répertoire de l'Opéra de Saint-Pétersbourg.

Le sujet de *La Pskovitaine* est tiré d'un des drames de Mey se rapportant à un épisode de l'histoire du XVIe siècle, quand Ivan le Terrible, jaloux de l'esprit entreprenant et indépendant des deux cités jumelles de Pskov et de Novgorod, résolut d'humilier leur orgueil et de diminuer leur puissance. Novgorod tomba, mais le sort redoutable de Pskov fut adouci par la découverte que fit le Tsar qu'Olga, qui passait pour la fille du prince Tokmakov, le premier magistrat de la cité, était en réalité sa propre fille naturelle, qu'il avait eue de Vera Cheloga, un amour de jeunesse, dont la mémoire éveillait encore dans le cœur du tyran quelque étincelle d'affection et quelque remords. Un des plus beaux passages de l'opéra est la convocation de la *Vêche,* ou assemblée populaire du deuxième acte. La grande cité de la Russie du moyen âge, avec tout ce qu'elle contenait d'énergie caractéristique, de vigueur et d'esprit d'entreprise digne de l'époque d'Elisabeth d'Angleterre, nous est représentée dans cette peinture musicale. Le poids de la colère de la populace, le beau monologue déclamatoire du prince Tokmakov, le chant exécuté par Michael Toutcha, l'amant d'Olga, qui dirige les esprits révoltés de Pskov; le tocsin impressionnant appelant les citoyens à se ren-

dre à la *Vêche* — tout s'unit pour former une scène dramatique digne d'être comparée au finale de *Russlane et Lioudmilla* de Glinka, ou à la *Slavsia* (le chœur d'acclamation) d'*Une Vie pour le Tsar* qui retentit dans le Kremlin. Les Russes, comme le savent tous ceux qui ont vécu dans leur pays, ont la passion des cloches, et ils reproduisent souvent leurs sons dans la musique : preuve en soit le prélude orchestral « L'aube se lève sur Moscou » dans la *Khovantschina* de Moussorgsky, et l'ouverture familière de « 1812 » de Tchaïkovsky. Les effets de cloche dans *La Pskovitaine* sont extraordinairement émouvants. Rappelant comme elle le doit les traditions de liberté politique et de liberté de parole, cette cloche — on me l'a dit, du moins — parut aux yeux du Censeur la partie la plus révolutionnaire et la plus inadmissible de tout l'opéra. Les scènes dans lesquelles la vieille nourrice Vlassiévna joue un rôle — une *Nianka* fait tellement partie de la vie domestique en Russie, qu'aucune comédie, et pas un opéra ne semblent complets sans elle — sont pleines d'humour et de tendresse. La musique d'amour de Michael et d'Olga est gracieuse plutôt que passionnée; plus de chaleur et de tendresse se montrent dans les relations entre la jeune fille et le Tsar, pour lequel elle a un sentiment filial instinctif. Psychologiquement, les dernières scènes de l'opéra, dans lesquelles nous voyons le cœur impitoyable et superstitieux d'Ivan s'attendrir graduellement sous l'influence de l'amour paternel, nous intéressent et nous émeuvent profondément. En 1899, à la requête de Chaliapine, Rimsky-Korsakov ajouta l'air que chante maintenant le Tsar dans sa tente, au dernier acte. Ce morceau révèle bien la nature étrange et complexe d'Ivan. Il y est alternativement le despote, l'amant plein de remords, et le vieillard fatigué soupirant après la tendresse d'une fille. Tchéchikine fait ressortir l'effet remarquable produit par le composi-

teur à la fin de ce solo, où le ton varie entre *si* bémol majeur et *fa* mineur, avec la cadence finale en *ré* majeur, révélant ainsi une sensation de faiblesse et d'irrésolution appropriée à la lassitude du corps et d'âme d'Ivan. La scène finale de l'opéra, dans laquelle la mort d'Olga enlève à l'infortuné Tsar son dernier espoir de rédemption par un amour humain, n'a qu'un défaut : son caractère si poignant qu'on a de la peine à le supporter.

Avec l'avènement au trône d'Alexandre III, en 1881, commença une période plus encourageante pour les compositeurs russes. L'empereur montrait une grande prédilection pour l'opéra national, et particulièrement pour les œuvres de Tchaïkovsky. Une série d'événements musicaux, tels que l'érection du monument de Glinka, à Smolensk, par souscription nationale (1885); le jubilé de Rubinstein (1889); la publication des œuvres critiques de Siérov, et les funérailles publiques accordées à Tchaïkovsky (1893) jouirent tous de son approbation et de son appui; dans quelques cas, il en fit même entièrement les frais. Dorénavant, le répertoire des drames musicaux russes ne languit plus, et après la mort de Tchaïkovsky, la direction des théâtres d'opéra semble s'être tournée vers Rimsky-Korsakov pour en obtenir au moins une nouveauté à chaque saison. En conséquence, sa production, dans cette sphère de la musique, semble beaucoup excéder celle de ses prédécesseurs contemporains immédiats, car elle se monte en tout à treize opéras. De ce nombre, aucun n'a eu un réel insuccès, et un seul a complètement disparu du répertoire des deux capitales et de la province, quoique quelques-uns soient indubitablement plus populaires que d'autres. Parler en détail de toutes ces œuvres nécessiterait un volume spécial, c'est pourquoi je me propose de donner un bref résumé d'un certain nombre de ces pièces, en accordant un peu plus de place à celles qui me sem-

blent plus probablement devoir être jouées dans nos pays.

Les deux opéras qui suivirent, en 1879 et en 1880, quoique possédant entre eux des traits communs, diffèrent entièrement de caractère de *La Pskovitaine*. Dans *Une Nuit de Mai* et dans *La Fille de Neige* (« Sniégourochka ») le réalisme dramatique de l'opéra historique cède la place à l'inspiration lyrique et à l'envolée libre de la fantaisie. *Une Nuit de Mai* est tirée d'un des contes petits-russiens de Gogol. *La Fille de Neige,* une légende du Printemps, est basée sur un poème épique national de l'auteur dramatique Ostrovsky. Les deux opéras présentent cette combinaison d'éléments légendaires, pittoresques et humoristiques qui ont toujours eu beaucoup d'attraction pour le tempérament musical de Rimsky-Korsakov. Dans ces deux œuvres, il montre qu'il possède entièrement la technique de l'orchestration, et dans chaque cas, les accompagnements rachètent largement son défaut principal — une certaine sécheresse d'invention mélodique, sauf quand le style de la mélodie coïncide avec celui du chant populaire. *Une Nuit de Mai* révèle un humoriste délicat et fantasque. L'humour de Rimsky-Korsakov est naturel et personnel, et n'a rien de commun avec le comique un peu grossier et mordant de Moussorgsky, ni avec l'humour plus vigoureux des personnages comiques de Borodine, Erochka et Skoula, dans *Prince Igor.* Rimsky-Korsakov peut être enjoué, fantasque et malin; son humour est plus souvent exprimé par des commentaires orchestraux piquants sur le texte, que par les mélodies elles-mêmes.

La première représentation d'*Une Nuit de Mai* eut lieu au Théâtre Maryinsky, en janvier 1880, mais cet opéra fut bientôt retiré du répertoire, et ne revint à la lumière qu'en 1884, au Théâtre Impérial Mikhaïlovsky. En 1896, il fut donné au Théâtre National, à Prague, et joué pour la première fois à Moscou en

1898. Il fut aussi joué à Paris en 1908. D'ailleurs plus lyrique et plus mélodieux que *La Pskovitaine,* cet opéra montre l'évidence des études subséquentes de Rimsky-Korsakov, dans l'emploi du contrepoint, dans les chœurs et les morceaux concertés. La scène d'*Une Nuit de Mai,* comme dans plusieurs des contes de Gogol, se passe près du village de Dikanka, en Petite-Russie. Levko (ténor), le fils du Golova, le chef du hameau, est amoureux de Hanna (mezzo-soprano), mais son père refuse de consentir à son mariage, parce qu'il admire lui-même la jeune fille. Au premier acte, Levko donne une sérénade à Hanna au crépuscule. Elle sort de sa chaumière, et ils chantent un duo d'amour. Puis Hanna demande à Levko de lui raconter la légende du vieux manoir désert, situé au bord du lac. Il résiste d'abord, puis, finalement, il raconte comment un Pan (un seigneur polonais) demeurait là avec la Pannochka, sa jolie fille. Il était veuf, puis il se remaria, mais sa seconde femme, une sorcière, le poussa à chasser sa fille de la maison. Désespérée, la jeune fille se noya dans le lac et devint une Roussalka. La nuit, elle hantait le lac. Finalement, elle attira sa belle-mère au bord de l'eau, puis dans les eaux profondes du lac. Levko raconte à sa bien-aimée que le propriétaire actuel veut construire une distillerie sur l'emplacement de la maison, et qu'il y a déjà envoyé un distillateur; puis les amants se disent adieu, et Hanna rentre dans sa chaumière. Ensuite, survient un épisode dans lequel l'ivrogne du village, Kalenik (baryton) essaye de danser le *Gopak,* tandis que les jeunes filles du village se moquent de lui en chantant. Quand la scène est vide, le Golova (basse) apparaît et chante une romance à Hanna, par laquelle il la supplie de répondre à son amour, en lui disant qu'elle devrait être très fière de l'avoir pour soupirant. Cependant, Hanna refuse de lui répondre. Levko qui a surpris cette scène et désire apprendre à son père à « laisser tran-

quilles les bien-aimées des autres, » le désigne à quelques bûcherons revenant de leur travail qu'il rencontre sur la route, et les encourage à se saisir de lui, et à le rendre ridicule. Cependant, le Golova les repousse et s'enfuit. L'acte se termine par un chant de Levko et le chœur des bûcherons.

Au second acte, le rideau se lève sur l'intérieur de la hutte du Golova, où il discute avec sa belle-sœur et le distillateur sur le sort du vieux manoir. On entend Levko et les bûcherons chanter au dehors leur impertinente chanson. Le Golova plein de rage s'élance dehors, et s'empare d'un des chanteurs revêtu de la peau de mouton retournée. Une scène de tumulte burlesque s'ensuit, le chanteur s'échappe, et le chef enferme par erreur sa belle-sœur dans une armoire. Puis, il y a une huée générale, et des cris contre le coupable; les innocents sont arrêtés à la place des coupables, y compris l'ivrogne du village, Kalenik. Au dernier acte, Levko chante une sérénade en s'accompagnant de la *bandoura* petite-russienne, devant le manoir hanté du bord du lac. On voit le spectre de la Pannochka apparaître à l'une des fenêtres. Puis les Roussalki apparaissent sur le bord du lac, où elles tressent des guirlandes de plantes aquatiques. A la requête de la Pannochka-Roussalka, Levko dirige les danses avec sa *bandoura*. Pour sa récompense, la Pannochka lui donne une lettre dans laquelle elle ordonne au Golova de ne pas s'opposer au mariage de Levko avec Hanna. Quand l'aube se lève, le Golova, accompagné du notaire, du Desyatsky (sorte de superintendant de village) et d'autres, arrive sur la scène toujours à la recherche du coupable, qui se trouve être le propre fils du Golova. Levko remet la lettre à son père qui se sent obligé de consentir au mariage du jeune couple. Hanna vient alors sur la scène, accompagnée de ses amies, et l'opéra se termine par un chœur de félicitations au fiancé et à la fiancée.

*La Fille de Neige* est peut-être le plus gracieux des premiers opéras de Korsakov. Dans sa musique, nous retrouvons les impressions indélébiles d'une enfance passée dans un pays de forêts. Dans sa *Fille de Neige,* Rimsky-Korsakov révèle les mêmes impressions juvéniles que Wagner dans ses *Murmures de la Forêt.* Quelle grande perte pour la poésie d'un pays que la disparition de ses forêts ! Ce ne sont pas seulement ses rivières qui se dessèchent et s'appauvrissent sous les coups impitoyables de la hache. Aucun des opéras de Korsakov n'offre une plus grande profusion de petites perles lyriques que celui-ci, qui personnifie la légende slave du printemps. La Fille de Neige est la fille du joyeux Roi Gel et de la Fée Printemps. Elle est élevée par ses parents dans les bois solitaires et glacés, parce que l'Eté envieux a prédit sa mort quand le premier rayon de soleil d'amour effleurerait sa beauté glaciale. Mais l'enfant est attirée par les chants du berger Lel, qu'elle a vu jouer dans la prairie avec les jeunes filles du village. Elle désire ardemment vivre de la vie des mortels, et ses parents y consentent à contre-cœur; ils la confient à un digne couple de paysans qui promettent de la traiter comme leur fille. La fée Printemps recommande à son enfant de recourir à elle si elle a des ennuis : « Tu me retrouveras au bord du lac, dans la vallée, et je t'accorderai ta requête, quelle qu'elle soit, » telles furent les paroles d'adieu de la mère. Alors la Fille de Neige commence sa triste existence mortelle. Elle admire le gai berger qui ne répond pas à son désir. Mizguir, un jeune marchand tartare, tombe follement amoureux d'elle, et à cause d'elle abandonne sa fiancée Kupava qui, désespérée par sa passion, paraît à la Cour du roi de Bérendeï pour demander justice. Le volage amoureux n'a qu'une chose à dire pour sa défense : « O Tsar ! si vous pouviez seulement voir la Fille de Neige ! » A ce moment critique, elle apparaît, et le roi considérant sa beauté

ne peut croire qu'elle est sans cœur. Il promet la main de la jeune fille et une riche récompense à celui de ses jeunes courtisans qui lui fera la cour et la gagnera avant le prochain lever du soleil. Dans une magnifique scène, qui se passe dans la forêt, nous assistons aux divertissements arcadiens du peuple de Bérendeï. Lel courtise Kupava l'abandonnée, tandis que Mizguir poursuit la Fille de Neige de ses discours passionnés. Les esprits de la forêt viennent l'en délivrer, et Mizguir se perd dans les bois. La Fille de Neige voit Lel et Kupava qui se promènent sous les arbres, et cherche à les séparer, mais en vain. Dans son trouble, elle se souvient de sa mère, et va la rejoindre au bord du lac. La Fée Printemps apparaît et, émue par les supplications de sa fille, elle lui accorde le pouvoir d'aimer comme une mortelle. Quand la Fille de Neige revoit Mizguir, elle lui donne son cœur, et lui parle du nouveau et doux sentiment d'amour qu'elle sent s'éveiller en elle. Mais pendant qu'elle parle, un rayon de soleil perce les nuages et, tombant sur la jeune fille, fait fondre son corps et son âme qui se mêlent aux sources printanières. Désespéré, Mizguir se tue, et l'opéra se termine par un chant d'actions de grâces envers le soleil d'été.

La scène poétique de la Fille de Neige, le chant passionné de Kupava et son incantation aux abeilles; les pastorales du berger Lel, les chœurs populaires accompagnés parfois par le *gusli*, la scène féerique de la forêt et le retour des oiseaux lors de la fuite de l'hiver, tout cela ne peut manquer de charmer ceux qui n'ont pas entièrement renié l'enchantement de la jeunesse du monde, avec sa croyance en la personnification des forces de la nature. Cet opéra est vraiment national, quoiqu'il ait affaire avec des événements légendaires plutôt qu'avec des événements historiques. Cependant, comme M. Camille Bellaigue le fait remarquer, cela ne veut pas dire que son nationa-

lisme soit superficiel ou limité. Parlant de la merveilleuse scène dans le palais du roi de Bérendeï, où il est assis sur son trône, entouré d'une troupe de bardes aveugles, qui chantent des airs solennels avec accompagnement de leur harpe primitive, le critique français dit : « Un chœur tel que celui-ci n'a rien de commun avec le chœur obligé des courtisans dans l'ancien opéra. A l'ampleur et à l'originalité de la mélodie, à la vigueur des arpèges, à l'exotique saveur de la cadence et du mode, on devine quelque chose non seulement d'inconnu, mais d'infini... Mais il y a quelque chose que la musique de M. Rimsky-Korsakov exprime encore avec plus de puissance et de charme, avec une originalité plus forte et plus douce à la fois : c'est la nature ou le paysage, ce sont les formes et les couleurs, c'est la figure et pour ainsi dire le visage même de la Russie. » (1)

En 1889, Rimsky-Korsakov commença un quatrième opéra, dont l'histoire est liée à la tendance coopérative qui distinguait l'école nationale des musiciens. La composition d'œuvres collectives était, je crois, un des premiers idéals de Balakirev; les paraphrases, une suite de variations habiles sur un thème enfantin, dédié à Liszt par Borodine, Cui, Liadov et Rimsky-Korsakov, et le quatuor en l'honneur de Bélaiev, sont des exemples de cet esprit d'association. En 1872, Gédéonov, alors directeur de l'Opéra, proposa à Borodine, à Moussorgsky, à Cui et à Rimsky-Korsakov de composer chacun un acte d'un opéra-ballet sur une intrigue fournie par lui, et de l'intituler *Mlada*. La musique fut écrite, mais le manque de fonds empêcha de mener à bien l'entreprise, et chaque compositeur utilisa son propre travail comme il l'entendit. Rimsky-Korsakov incorpora le sien dans les scènes fantas-

(1) *Impressions musicales et littéraires*, par Camille Bellaigue.

tiques d'*Une Nuit de Mai*. Cependant, en 1889, il reprit le sujet, et *Mlada* fut achevé dans l'automne de la même année. Représentée au Théâtre Maryinsky en octobre 1892, cette pièce n'eut pas le succès qu'elle méritait. Dans l'opéra, le rôle du prince Mstivoy fut tenu par STRAVINSKY, celui du ménestrel tchèque Liumir, par DOLINA. Dans le ballet, le spectre de Mlada était représenté par la fameuse ballerine Petipa, et le spectre de Cléopâtre par Skorsiouka. Le sujet est tiré de l'histoire des Slaves de la Baltique au IXe siècle. Mais, quoique dans son œuvre il reprenne un épisode historique, le compositeur ne revient pas au style déclamatoire de *La Pskovitaine*. TCHÉCHIKINE considère *Mlada* comme une pièce à grand effet au point de vue théâtral. De plus, le vieux caractère slave de la musique est habilement conservé, le ton mineur ordinaire étant remplacé par « le mineur naturel » (mode éolien). Les scènes représentant les anciennes coutumes païennes des Slaves. sont très pittoresques, et il est difficile de comprendre pourquoi cette œuvre a été exclue du répertoire de l'opéra russe, à moins que ce ne soit à cause des frais excessifs que sa mise en scène exigeait.

Le plus humoristique des opéras de RIMSKY-KORSAKOV est *La Nuit de Noël*, sujet traité par TCHAÏKOVSKY sous le titre de *Tchérévitchek*, et republié sous celui de : *Le Caprice d'Oxane*. Comme nous l'avons vu, le compositeur allait rarement chercher ses matériaux littéraires hors de son propre pays. Mais, même dans ce cercle de sujets nationaux, il existe bien des nuances de pensées et de sentiments. Les personnages de GOGOL diffèrent grandement de ceux qui sont dépeints dans une légende comme celle de *Sadko*. Les Petits-Russiens et les Cosaques sont plus vifs, et aussi plus rêveurs et plus sentimentaux que les habitants de la Grande-Russie. En fait, la différence entre les habitants de l'Ukraine et ceux du gouverne-

ment de Novgorod est aussi grande que celle qui existe entre un Irlandais du Sud et un homme du Yorkshire, et elle est du même ordre.

La *Nuit de Noël* s'ouvre par une introduction orchestrale, « La Nuit Sainte », qui dépeint la beauté sereine de la nuit dans laquelle le Christ enfant vint dans le monde pour détruire toutes les puissances des ténèbres. Elle est basée sur deux thèmes calmes et solennels; le premier, de caractère plutôt mystique, le second, d'une pureté enfantine. Mais, dès le lever du rideau, tout change complètement, et nous sommes immédiatement transportés dans une atmosphère d'humour tout à fait national. Ce passage soudain du mystique au grotesque rappelle les mystères du moyen âge. La lune et les étoiles brillent sur un village petit-russien; la hutte de Tchoub, le Cosaque, occupe le centre. De la cheminée d'une des huttes émerge la sorcière Solokha chevauchant sur un manche à balai. Elle chante une très vieille « Kolyadka » ou chant de Noël. A ce moment, le Diable apparaît sur la scène pour jouir de la beauté de la nuit. Ces personnages légendaires se confient leurs griefs. Solokha a un faible pour le Cosaque Tchoub, mais son fils Vakoula, le forgeron, fait la cour à la jolie fille de Tchoub, Oxane, et comme cela contrarie ses propres plans, elle désire, si possible, mettre fin à ces assiduités. Ce soir, Tchoub doit souper chez le sacristain, et Vakoula profitera sûrement de l'occasion pour rendre visite à sa bien-aimée, qui reste toutefois sourde à ses vœux. Le Diable en veut à Vakoula parce qu'il a dessiné une caricature de sa satanique majesté sur le mur de l'église. Le Diable et la sorcière décident de s'entr'aider. Ils dérobent la lune et les étoiles, et s'enfuient en laissant le village plongé dans l'obscurité. Des complications ridicules s'ensuivent. Tchoub et le sacristain sortent, mais errent comme dans un cercle, et au bout d'un certain temps, ils se trouvent devant la hutte du

Cosaque, où Vakoula fait la cour à Oxane. Dans l'obscurité, Vakoula prend Tchoub pour un rival et le chasse hors de sa propre cour. Les choses s'arrangent par le retour de la lune et des étoiles, qui ont pu se soustraire au Diable et à sa compagne.

A la fin, Oxane déclare qu'elle n'acceptera Vakoula que s'il lui fait présent d'une des paires de chaussures de l'Impératrice. Le forgeron part pour exécuter sa commission difficile. Grâce à ses amis cosaques, il réussit à pénétrer dans le palais. Au cours des festivités de la soirée, les Cosaques doivent exécuter leurs danses nationales pour amuser la Cour. On présente à l'Impératrice, qui est de fort bonne humeur, la requête de Vakoula, et avec bonté, elle lui donne ses chaussures. Il revient triomphalement dans son village natal et épouse sa capricieuse beauté.

Quoique, en apparence, Rimsky-Korsakov ait abandonné les théories dramatiques originales de la nouvelle école, les méthodes de Dargomijsky doivent cependant avoir exercé sur lui quelque attrait, car en 1897 il fit paraître le dialogue dramatique de Pouchkine, *Mozart et Salieri,* sans faire le moindre changement au texte, et le dédia à la mémoire du compositeur du *Convive de pierre.* Sa représentation par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en 1898, fut mémorable, grâce à la merveilleuse interprétation du rôle de Salieri par Chaliapine. Mozart (ténor) était chanté par Chakfer, le chef était Esposito. Les mêmes artistes chantèrent quand cette œuvre fut donnée à Saint-Pétersbourg, l'année suivante. Dans *Mozart et Salieri,* qui ne s'intitule pas un opéra, mais simplement une scène dramatique, nous avons le récitatif mélodique sans rechute dans la cantilène. La déclamation des deux héros est relevée et embellie par les commentaires appropriés de l'accompagnement. Par exemple, quand Salieri parle « d'une simple gamme », une gamme est jouée par l'orchestre; quand il mentionne

un orgue, un point d'orgue est introduit dans l'accompagnement. Ceci paraît extrêmement naïf, mais cette musique dramatique en miniature est très habile en ce qui concerne la technique de composition et les répartitions musicales. Le style de l'œuvre est tout à fait en accord avec l'époque — le XVIII^e siècle — et l'excellente imitation du syle de MOZART perce quand le maître s'assied au piano et joue deux gentils mouvements *allegretto simplice* et *grave.*

RIMSKY-KORSAKOV écrivit encore une œuvre de style semblable à celui de *Mozart et Salieri,* le prologue dramatique en un acte *Boyarinya Vera Cheloga,* qui, dans son intention, devait précéder *La Pskovitaine* et éclairer l'histoire d'Olga, l'héroïne de cet opéra. C'est ainsi que cette petite œuvre fut représentée par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en 1898. Elle raconte avec plus de détails l'histoire des sœurs Vera et Nadejda Nassonov, dont parle le prince Tokmakov dans sa conversation avec Matouta dans *La Pskovitaine,* et introduit le boyard Ivan Cheloga et Vlassiévna, la fidèle nourrice de l'orpheline Olga. L'œuvre contient une charmante berceuse chantée par Vera à sa petite fille. Ce morceau a été publié à part du prologue, et il est devenu extrêmement populaire parmi les amateurs de chant.

*Sadko, opéra légendaire* (opéra-bylina) en sept tableaux, composé de 1895 à 1896, est un compromis entre l'opéra lyrique et l'opéra déclamatoire, si habilement effectué que cette œuvre est regardée comme le fruit parfait de la maturité de RIMSKY-KORSAKOV, et l'exposé le plus complet de son credo artistique. L'œuvre fut représentée par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en décembre 1897, et donnée à Saint-Pétersbourg l'année suivante par la même troupe.

Sekar-Rojansky, jeune ténor possédant une belle voix fraîche, créa le rôle principal. L'œuvre fut reçue avec un enthousiasme extraordinaire, et peu après,

la direction des opéras impériaux, qui avait d'abord refusé de le reconnaître, accepta l'opéra et le monta avec une grande magnificence. A.-M. Vazniétsov, frère de l'artiste qui peignit les fresques de la cathédrale de Kiév, fut envoyé au Vieux Novgorod et dans d'autres parties de la Russie septentrionale, afin de faire des croquis pour les décors. Les détails archéologiques et les paysages des bords du lac Ilmen furent fidèlement reproduits. La première représentation eut lieu au Théâtre Maryinsky en janvier 1901, sous la direction de Napravnik; à cette occasion, Davidov personnifia le héros.

Dès le début de sa carrière, Rimsky-Korsakov fut attiré par cette légende du XIe siècle appartenant au Cycle de Novgorod. Sadko est un pauvre ménestrel aventurier, souvent cité dans les chants populaires comme « le rossignol de Novgorod ». Il n'a pas acquis son renom par des actions chevaleresques et des prouesses dans les campagnes, comme Ilya Mouramets et les héros du Cycle de Kiév. Les Novgorodiens étaient une race énergique, mais commerçante. Sadko, poussé au désespoir par la pauvreté, paria avec les riches marchands de Novgorod qu'il attraperait un poisson d'or dans le lac Ilmen. Les marchands engagèrent leurs marchandises, et le ménestrel tout ce qu'il possédait — et qui avait bien plus de valeur — « sa tête audacieuse qui risque tout, » comme dit la légende. Comment Sadko charme le Roi de la Mer en chantant et en jouant du *gusli;* comment il s'empare du poisson d'or, et avec lui de toutes les richesses de Novgorod, ceci est raconté dans la ballade de Néjata, le jeune ménestrel. Au bout d'un certain temps, Sadko devient inquiet et agité, en dépit de sa bonne fortune. Il met à la voile et part avec sa flotte de vaisseaux marchands, en quête de nouvelles aventures. Les vaisseaux sont surpris par la tempête, et il devient nécessaire d'apaiser la colère du Roi de

la Mer. On tire au sort, et le mauvais numéro tombe naturellement sur Sadko. L'astucieux marchand-héros triche de toutes façons pour essayer d'échapper à son sort. Finalement, il est jeté par dessus bord et, sorte de Jonas païen ou d'Arion slave, il flotte sur une planche en serrant contre lui son bien-aimé *gusli*. Ses aventures au fond du lac; le bon accueil que fait le Roi de la Mer à son hôte virtuose; ses efforts pour marier Sadko avec l'une de ses filles; la procession des belles nymphes — au nombre de 300 — réclamant de Sadko un jugement bien plus difficile à prononcer et bien plus délicat qu'aucun de ceux que Pâris dut prononcer; l'habileté avec laquelle Sadko se tire d'affaire dans cette situation difficile, en choisissant la seule nymphe laide, de manière à ne pas être continuellement amoureux d'elle, et de ne pas oublier sa femme qui est à Novgorod; la joie sauvage du Roi de la Mer en écoutant jouer le fameux ménestrel, et ses danses qui mettent la terre en péril, et ne peuvent être arrêtées que par la mise en pièces du précieux *gusli;* le retour de Sadko auprès de sa femme inquiète et fidèle, tous ces incidents sont représentés dans l'opéra avec un luxe wagnérien de décors et d'effets scéniques.

En ce qui concerne sa structure, *Sadko* combine — comme je l'ai déjà dit — les éléments lyriques et déclamatoires. Il est avant tout un opéra national, dans lequel le compositeur a rendu une peinture fidèle des coutumes et des sentiments d'une époque archaïque. Dans *Sadko,* nous trouvons beaucoup de mélodies de caractère tout à fait modal. La berceuse que la Reine de la Mer chante dans la septième scène est dans le mode dorien; l'air de Sadko dans la cinquième scène est dans le mode phrygien, et ainsi de suite. Le chant de Néjata a un accompagnement pour harpe et piano qui imite le *gusli.*

A côté de l'élément national, Rimsky-Korsakov a

introduit des chants caractéristiques d'autres pays. Dans la scène où Sadko rend généreusement aux marchands les biens qu'il a gagnés par son pari, ne gardant pour lui qu'une flotte de vaisseaux, il demande à quelques marchands étrangers de chanter les chants de leur pays. L'hôte Varangien chante un chant au rythme alerte et énergique, tout à fait scandinave de caractère, le Vénitien exécute une gracieuse barcarolle, tandis que le marchand indien charme l'auditoire avec une mélodie orientale d'une rare beauté. L'intérêt musical qu'offre *Sadko* est très grand.

S'il est vrai que Rimsky-Korsakov ait composé *Mozart et Salieri* et l'ait dédié à Dargomijsky comme une sorte de rétractation de certaines méthodes wagnériennes, telles que l'usage limité du *leitmotiv* auquel il a recours dans *Sadko,* son retour au style purement lyrique dans son neuvième opéra *La Fiancée du Tsar* (Tsarsky Niévesta) peut également avoir été une sorte d'apologie à la mémoire de Glinka. Mais il semble beaucoup plus probable qu'il a travaillé indépendamment de telles idées, et adapté le style musical au sujet de l'opéra : *La Fiancée du Tsar,* en trois actes, fut représentée par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en 1899, sous la direction de Ippolitov-Ivanov. De Moscou, cet opéra voyagea en province, et atteignit Saint-Pétersbourg au printemps de 1900. Comme il est peut-être le plus populaire de tous les opéras de Rimsky-Korsakov, et probablement l'un de ceux qui se frayeront leur voie à l'étranger, il est juste de donner quelque idée de l'intrigue. Elle est basée sur l'un des drames de Mey, dont le sujet avait déjà temporairement attiré l'attention de Borodine, quelque vingt ans auparavant. L'Opritchnik Griaznoi tombe follement amoureux de Martha, la belle fille d'un marchand de Novgorod nommé Sobakine, mais elle est fiancée au boyard Lykov. Griaznoi jure qu'elle n'épousera aucun autre homme que lui, et obtient de

Bomely, le médecin de la Cour d'Ivan le Terrible, une potion magique qui favorisera ses projets. Sa maîtresse précédente, Lioubacha, surprend la conversation entre l'Opritchnik et Bomely. Elle tente un effort désespéré pour ramener à elle Griaznoi, mais en vain. Au second acte, le peuple sort des vêpres, et parle du choix d'une fiancée pour le Tsar. Martha sort de l'église avec deux compagnes. Au moment où elle poursuit seule sa route, deux hommes émergent de l'ombre des maisons; l'un est Ivan le Terrible déguisé. Il regarde fixement Martha, et continue son chemin en la laissant en proie à une terreur vague. Dans l'intervalle, Lioubacha a guetté Martha d'une fenêtre. Elle se rend à son tour vers Bomely et lui demande une potion qui puisse faire du mal à sa rivale. Il lui répond qu'il lui donnera ce qu'elle demande, à la condition qu'elle le payera d'un baiser de ses lèvres. Elle consent avec répugnance. Au troisième acte, Lykov et Griaznoi sont à table avec le marchand Sobakine, qui les informe que le mariage de Lykov et de Martha vient d'être renvoyé. Lykov demande à Griaznoi ce qu'il ferait à sa place, si par hasard le choix du roi tombait sur Martha. L'Opritchnik fait une réponse évasive. En attendant, dans l'une des coupes d'hydromel préparées par l'hôte, il verse sa potion magique, et l'offre à Martha quand elle vient les rejoindre à la table. Soudain, la servante se précipite dans la chambre avec la nouvelle qu'une députation de boyards est arrivée, et un moment plus tard, Maliouta entre et annonce que le Tsar a choisi Martha pour sa fiancée. Dans la scène finale, qui a lieu dans un des appartements du palais du Tsar, on voit Sobakine qui se lamente sur la maladie de sa fille. Griaznoi entre par ordre d'Ivan pour s'enquérir de sa santé. L'Opritchnik croit que cette maladie est causée par la potion qu'il lui a administrée. A ce moment, Maliouta vient sur la scène avec le reste des Opritch-

niki. Griaznoi informe Martha que son ancien amoureux Lykov, ayant confessé son dessein diabolique de l'empoisonner, a été exécuté par ordre du Tsar. Martha pousse un cri et tombe évanouie. Quand elle revient à elle, son intelligence a sombré; elle prend Griaznoi pour son amant Lykov; elle l'appelle Ivan et lui parle tendrement. Griaznoi se rend compte que son complot pour se débarrasser de Lykov n'a pas réussi. Touché par la folie de Martha, il se prépare à se livrer lui-même à Maliouta pour être jugé; mais ce dernier lui fournit l'occasion de faire une enquête sur la fraude commise à son égard par Bomely. Lioubacha s'avance alors et confesse qu'elle a changé la potion. Griaznoi la poignarde, puis après avoir imploré le pardon de Martha, il quitte la scène pendant que la pauvre folle le prenant toujours pour son amant, perdu, lui crie : « Reviens demain, mon Ivan! »

La musique de *La Fiancée du Tsar* est mélodieuse, et l'orchestration, quoique plus simple que ce n'est généralement le cas chez Rimsky-Korsakov, ne manque cependant pas de variété, ni de couleur. Bien qu'il ne soit pas le meilleur de ses opéras, il semble avoir eu beaucoup d'attrait pour le public, peut-être parce que son nationalisme est moins voulu que chez quelques-uns de ses prédéceseurs.

*La légende du Tsar Saltan, de son fils le guerrier fameux et vaillant, le prince Gvidon Saltanovitch, et de la belle Tsarévna Liébéda* (la Reine des Cygnes), opéra en quatre actes, libretto tiré du poème de Pouchkine portant le même titre, fut joué par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en décembre 1906. Avant la première représentation, une suite orchestrale fut jouée à Saint-Pétersbourg à l'un des concerts de la Société impériale de Musique russe. L'œuvre est construite sur le modèle de *Sadko*, plutôt que sur celui des opéras purement lyriques. Rimsky-Korsakov y fait un usage plus fréquent et plus systématique du

*leitmotiv*. Les principaux personnages Saltan, Militrissa, Tsarévna Liébéda et les marins, ont leurs thèmes caractéristiques, mais un certain nombre de motifs secondaires sont employés pour exprimer des sentiments particuliers, et même pour représenter des objets naturels variés. L'histoire, qui est trop longue pour être donnée dans tous ses détails, parle des aventures du Tsar Saltan et des trois sœurs; les deux aînées — qui rappellent l'histoire de Cendrillon — sont jalouses de la plus jeune Militrissa qui épouse le fils du Tsar, et pendant une absence de Saltan, elles se vengent d'elle en envoyant à celui-ci un faux message, annonçant qu'elle a donné à son mari une fille au lieu d'un fils. L'histoire offre un étrange mélange de fantastique et de réalisme. L'opéra est remarquable par ses beaux morceaux d'orchestre, la nouveauté et l'éclat de son instrumentation, ainsi que pour le libre emploi de mélodies populaires (1).

Dans son onzième opéra *Servilia,* Rimsky-Korsakov fait une de ses rares incursions pour le choix d'un sujet en dehors des chants populaires ou de l'histoire russe. Le libretto est tiré d'un drame de son auteur favori Mey, mais la scène se passe à Rome. Dans *Servilia,* Rimsky-Korsakov revient une fois de plus au style déclamatoire amplifié dans *Mozart et Salieri,* sans cependant abandonner entièrement l'emploi du *leitmotiv*. La première représentation de l'œuvre eut lieu au Théâtre Maryinsky dans l'automne de 1902.

(1) Il n'y a pas moins de dix thèmes populaires dans l'opéra du *Tsar Saltan*. Le thème des sœurs aînées dans l'introduction, se trouve dans la collection des chants nationaux de Rimsky-Korsakov, communiquée par Balakirev. Le thème de l'histoire du vieux grand-père est un cri des rues (*Fruits et légumes*). Un thème employé par le prince Gvidon est pris dans un chant d'enfant, n° 66 de la collection Korsakov; d'autres peuvent être trouvés dans le même volume, ainsi que dans les collections de Stakhovitch et de Prach.

L'amour passionné de Servilia pour le tribun Valerius Rusticus, dont elle se détourne soudain au dernier actē par sa conversion au christianisme, offre de nombreuses occasions de descriptions psychologiques. Mais « la lutte intérieure entre sa passion païenne et ses instincts ascétiques, dit Tchéchikine, n'est pas représentée sur la scène; elle se passe dans les coulisses, et le spectateur n'en voit que le résultat. » Il n'est pas surprenant que le succès de l'opéra ne réside pas dans la peinture de l'héroïne, mais dans certains détails intéressants, et spécialement dans l'emploi habile de la couleur locale. L'hymne à Athénè du premier acte, le chant anacréontique de Montanus au deuxième acte (dans le style mixo-lydien) avec son accompagnement caractéristique de flûte; la danse des Ménades, et le gracieux chant des fileuses pour voix de femmes, au troisième acte, sont les morceaux les mieux réussis de l'œuvre. Dans son ensemble, *Servilia* est regardé par les critiques russes comme un pas rétrograde sur *Sadko* et le *Tsar Saltan.*

*Kastcheï l'Immortel* est décrit comme « une légende de l'automne » en un acte et trois scènes, avec musique ininterrompue. L'esquisse du libretto, donnée au compositeur par E.-M. Pétrovsky, est une adaptation libre d'un très ancien conte de fées. L'opéra fut donné par la Troupe d'Opéra privée à Moscou, en 1902; il suscita un grand nombre de commentaires à cause de plusieurs nouveaux procédés employés par le compositeur révélant une tendance plus décidée de marcher sur les traces de Wagner. Le reproche d'imitation s'adresse à l'emploi du *leitmotiv,* et aussi au contenu du libretto, dans lequel, comme dans beaucoup d'opéras de Wagner, l'idée de rédemption joue un rôle prépondérant. Katscheïevna, la fille du méchant sorcier Kastchéï, est rachetée, par d'intenses souffrances, de sa fureur jalouse, lorsqu'elle laisse tomber une larme dans la boule de cristal où Kastcheï a enfermé son propre

sort. Mais Rimsky-Korsakov ne nous donne pas uniquement un drame intérieur, au sens wagnérien, parce que nous voyons passer sur la scène tout le drame extérieur de la délivrance par Ivan Korolévitch de la malheureuse Tsarévna, placée sous le charme du méchant Kastcheï. L'opéra se termine par la chute des barrières qui séparent le sombre royaume de Kastchéï, où règne le péché, d'un monde plus heureux. « Ce symbole, dit Tchéchikine, peut être pris dans son sens le plus large, mais, dans tout ce qui est libéré d'un pouvoir despotique, notre public est enclin à voir une tendance sociale à son goût, et il l'applaudit avec satisfaction. » *Kastcheï* eut la chance d'être l'opéra représenté à Saint-Pétersbourg (en mars 1905) au moment où Rimsky-Korsakov venait d'être expulsé de sa place de professeur au Conservatoire, à cause de ses critiques très franches sur la bureaucratie existante, et chaque représentation fut l'occasion d'une ovation en son honneur. L'opéra contient beaucoup de beaux passages, tels que le chœur farouche — une sorte de *trepak* — chanté par les esprits de la neige, à la fin du premier acte; les deux duos d'amour différents, l'un que chante Ivan Korolévitch avec Kastchéïevna, l'autre auquel prend part la Tsarevna, au troisième acte, et la sinistre berceuse que la malheureuse Tsarevna est obligée de chanter pour Kastcheï, tout en désirant que son sommeil devienne le sommeil de la mort, se distingue par son originalité marquée. En ce qui concerne l'harmonie, Rimsky-Korsakov dans *Kastchéï* se laisse aller à ce qui est piquant et sort de l'ordinaire; il y a beaucoup de chromatisme dans les scènes fantastiques, et une tendance générale à ce qu'un critique nomme la « cacophonie savante », ce qui n'est pas habituel dans les œuvres de ce compositeur. *Kastcheï* est l'un des plus wagnériens des opéras russes.

*Pan Voyevode* fut terminé en 1903, et joué par la

Troupe d'Opéra privée de Saint-Pétersbourg en octobre 1904. La scène du libretto se passe en Pologne vers le commencement du XVIIIe siècle, et l'histoire concerne les amours de Chaplinsky, un jeune noble, et de Maria, une pauvre orpheline de bonne famille. Pan Voyevode — gouverneur de district — rencontre Maria et s'en éprend. Sur son ordre, les amoureux sont séparés de force, et le Voyevode annonce son intention d'épouser Maria. Yadviga, une veuve riche qui a des droits sur le Voyevode prend la résolution d'empêcher le mariage à tout prix. Elle recherche le conseil d'un sorcier qui lui procure du poison. Les préparatifs de la noce sont faits, et le Voyevode reçoit ses amis à un banquet, quand Yadviga apparaît, sans avoir été invitée, pour l'avertir que Chaplinsky et ses amis viennent effectuer la délivrance de Maria. Au banquet, Maria chante le *Chant du Cygne,* mais sa tristesse émouvante oppresse le Voyevode et ses hôtes. Soudain, l'amoureux lésé s'élance dans la salle avec ses compagnons, et une violente bagarre s'ensuit. Au dernier acte, Chaplinsky ayant été fait prisonnier et condamné à mort, les festivités interrompues recommencent. Dans l'intervalle, Yadviga a versé du poison dans la coupe de Maria. Inutile de dire qu'au dernier moment la coupe est changée, et que c'est le Voyevode qui boit la fatale boisson. Après une courte prière à côté de ce cadavre, Maria ordonne de relâcher Chaplinsky, et tout se termine d'une façon heureuse.

*Pan Voyevode* fournit l'occasion de toute une série de danses polonaises, une cracovienne, une kazachok ou danse cosaque, une polonaise et une mazourka. La scène de l'incantation, quand Yadviga consulte le sorcier, et le chant du Cygne sont les morceaux les plus goûtés de la pièce. *Pan Voyevode* fut représenté à Moscou, en 1905, sous la direction de Rachmaninov.

L'idée de l'opéra légendaire, l'*Histoire de la Cité invisible de Kitezh et de la jeune Févronia* fut conçue

pendant presque dix ans par RIMSKY-KORSAKOV avant qu'il lui donnât une forme de 1903 à 1905. La première représentation à Saint-Pétersbourg eut lieu au Théâtre Maryinsky au commencement du printemps de 1907, et Moscou entendit cet opéra la saison suivante. L'opéra débute par une ouverture d'orchestre basée sur une mélodie populaire. Il y a un grand charme dans la scène d'ouverture qui se passe dans les forêts environnant la Petite Kitezh, où Févronia est assise sur l'herbe et chante un chant de louanges en l'honneur de toutes les créatures vivantes. Là, elle voit venir un ours, puis une grue et d'autres oiseaux qu'elle accueille tous comme des amis, et là aussi, le jeune prince Vsiévolod voit la belle enfant de la nature et lui donne son cœur. Leur scène d'amour est interrompue par le son des cors annonçant une compagnie d'archers à la recherche du jeune prince. Févronia découvre alors l'identité de son amoureux. L'acte suivant représente la place du marché de la Petite Kitezh où se pressent toutes sortes de types russes archaïques : un montreur d'ours et sa bête, un ménestrel qui chante en s'accompagnant de son *gusli*, des vieillards, hommes et femmes, des jeunes gens et des jeunes filles; canevas animé qui rappelle certaines pages des opéras de MOUSSORGSKY, et qui est le précurseur de scènes semblables dans la *Pétrouschka* de STRAVINSKY. Quelques « personnages importants » murmurent de ce que le prince épouse Févronia, jeune fille inconnue et sans famille. Bientôt la fiancée paraît accompagnée de son cortège nuptial. Elle reçoit les félicitations de la populace, mais les « personnages importants » montrent quelque dédain. Soudain, un nouveau groupe arrive effrayé, suivi par les Tartares qui fendent la foule et s'emparent de Févronia. Grâce à des menaces effrayantes, ils forcent l'ivrogne fou, Kouterma, à les conduire vers Kitezh-la-Grande. Févronia offre une prière pour la ville, pen-

dant que les Tartares l'emmènent sur un de leurs chars grossiers.

La scène change à Kitezh-la-Grande, quand le vieux prince et son fils, le fiancé, écoutent le récit que leur font les fugitifs de la destruction de la petite Kitezh par les Tartares. Ils sont terrifiés d'entendre que Févronia est tombée entre leurs mains impitoyables. Le prince rassemble ses soldats, et va à la rencontre de l'ennemi. Tandis que les femmes chantent un chœur de lamentations, la cloche de l'église se met en branle toute seule. Le vieux prince déclare que c'est un signe miraculeux annonçant que la ville sera sauvée. Le rideau se lève ensuite sur le camp tartare, au bord du lac Brillant. Févronia désespérée est toujours assise sur le char des Tartares. Le demi-fou Kouterma a été lié pieds et poings parce que les Tartares le suspectent. Leurs deux chefs ont combattu, l'un a été laissé mort sur le sol; tous les autres Tartares se sont endormis. Févronia s'empare du couteau du chef mort et coupe les liens de Kouterma. Il est sur le point de s'échapper, quand le son des cloches l'arrête. Il court comme un fou vers le lac, avec l'intention de se noyer. Mais à cet instant, un rayon de soleil tombe sur l'eau dans laquelle il voit reflétée la cité de Kitezh l'Invisible. Il se sauve alors réellement, emmenant Févronia avec lui. Les Tartares se réveillent, et courent vers le lac où ils voient, eux aussi, le reflet miraculeux, et s'écrient avec terreur : « Redoutable, en vérité, est le Dieu des Russes ! »

Févronia passe quelques terribles heures dans l'obscurité de la forêt enchantée, seule avec Kouterma, mais elle prie, et le fou s'éloigne. Alors de petites lampes apparaissent sur les arbres, et des fleurs d'or et d'argent s'épanouissent dans l'herbe, tandis que les oiseaux du paradis, Aklonost et Sirine, chantent pour la consoler. Aklonost lui dit qu'il est le messager de la mort. Elle réplique qu'elle ne craint

pas la mort, et elle se tresse une couronne d'immortelles. Alors l'esprit du jeune prince lui apparaît, il lui dit qu'il a été tué, « mais maintenant, dit-il, Dieu soit loué, je suis vivant ». Il donne du pain à Févronia, en lui ordonnant de manger avant de partir pour son long voyage; « celui qui goûte de notre pain, connaît le bonheur éternel », dit-il. Févronia mange et jette quelques miettes aux oiseaux; puis en prononçant cette prière: « Christ, reçois-moi dans la demeure des justes, » elle disparaît avec l'esprit du prince. Après un intermède joué par l'orchestre, le rideau se lève sur la cité de Kitezh, et les oiseaux du paradis proclament : « Les portes célestes nous sont ouvertes, le temps a disparu, l'éternité a commencé ». Le peuple sort pour souhaiter la bienvenue à Févronia et au prince, et chante un épithalame. Févronia apprend alors que Kitezh n'est pas tombée, qu'elle a seulement disparu. Les aurores boréales portent les prières des justes au ciel, elle apprend aussi la cause du son béni et miraculeux entendu par Kouterma. Alors le prince conduit sa fiancée dans la cathédrale, tandis que le peuple chante : « Ici, il n'y aura ni larmes, ni douleurs, mais une joie et une paix éternelles ».

Rimsky-Korsakov mourut d'une angine de poitrine le 8 juin 1908 à Lioubensk, près de Saint-Pétersbourg, où il passait l'été avec sa famille. L'année précédente, il avait terminé son dernier opéra, *Le Coq d'Or,* dont la représentation ne fut pas autorisée par le Censeur pendant la vie du compositeur. On dit que cette contrariété, ajoutée aux difficultés qu'il eut avec le comité du Conservatoire, hâta sa fin.

*Le Coq d'Or* est composé sur un libretto de V. Biélsky, tiré du poème bien connu de Pouchkine. L'auteur du livret dit dans la préface de cet opéra : « La nature purement humaine du *Coq d'Or* de Pouchkine — cette tragi-comédie instructive sur les conséquences malheureuses des passions et des faiblesses des mor-

tels — nous permet de placer l'intrigue en tout lieu et en tout temps ». En dépit de l'origine orientale du conte, et des noms italiens, Dodon et Gvidone, tout ce qui constitue le caractère historique de la pièce rappelle les coutumes simples de la vie journalière du peuple russe, avec son coloris cru et intense, son exubérance et sa liberté, si chères à l'artiste. La pièce débute par un prologue, dans lequel l'astrologue nous dit que, quoique l'opéra soit :

« Un conte de fées et non une histoire vraie,
Il renferme une morale bonne pour la jeunesse. »

La première scène nous introduit dans une salle du palais du roi Dodon, où il tient conseil avec ses boyards. Il leur dit qu'il est fatigué des responsabilités royales, et tout particulièrement d'être en état de guerre avec ses voisins hostiles, et qu'il désire se reposer pendant un certain temps. Il prend d'abord conseil de son héritier, le prince Gvidon, qui lui dit qu'au lieu de combattre à la frontière, il devrait retirer ses troupes et laisser ses ennemis cerner la capitale, après l'avoir bien approvisionnée. Alors, tandis que l'ennemi détruirait le reste du pays, le roi pourrait se reposer et chercher quelque nouveau moyen de les circonvenir. Mais, le vieux voyevode Polkane n'approuve pas le projet, car il pense que ce serait pire d'avoir l'armée hostile cernant la ville et peut-être attaquant le roi lui-même. Il n'est pas d'accord non plus avec le conseil également insensé d'Aphron, le fils cadet du roi. Très vite toute l'assemblée se dispute sur le meilleur moyen de tourner la difficulté, quand l'astrologue arrive sur la scène. Il fait cadeau au roi Dodon d'un coq d'or qui l'avertira toujours en cas de danger. Au premier moment, le roi ne le croit pas, mais on apporte le coq qui se met immédiatement à crier : « Kikeriki, kikerikou! Soyez sur vos gardes,

pensez à ce que vous faites ! » Le roi est enchanté, et pense qu'il pourra enfin se reposer. Il offre à l'astrologue de lui donner en récompense tout ce qu'il demandera. Ce dernier réplique qu'il ne désire ni trésors, ni honneurs, mais un diplôme rédigé en bonne forme légale. « Légale, dit le roi, je ne sais ce que vous voulez dire. Mes désirs et mes caprices sont les seules lois ici, mais vous pouvez être assuré de ma gratitude. » Le lit de Dodon est apporté, et la châtelaine du palais berce le roi et veille sur lui jusqu'à ce qu'il tombe dans un profond sommeil. Soudain, la voix stridente du coq d'or réveille le roi et toute sa suite. La première fois que ceci arrive, il doit envoyer ses fils récalcitrants à la guerre. La seconde fois, il est obligé d'y aller lui-même. Il y a une scène assez comique au départ du roi, qui a visiblement peur de son coursier.

Au second acte, Dodon et le voyevode Polkane, avec leur armée, arrivent à un passage étroit dans les rochers qui a évidemment servi de lieu de combat. Les cadavres des guerriers reposent pâles au clair de lune tandis que les oiseaux de proie volent autour de l'endroit. Dodon arrive soudain vers les cadavres de ses deux fils qui ont l'air de s'être entretués. Le misérable roi égoïste fond en larmes à cette vue. Son attention est bientôt distraite, et à mesure que le brouillard lointain se dissipe, il aperçoit, placée à l'abri de la colline, une grande tente éclairée par les rayons du soleil. Il pense que c'est la tente du chef ennemi, et Polkane cherche à entraîner les troupes craintives dans l'espoir de le capturer. Mais au grand étonnement du roi et de son voyevode, une belle femme sort de la tente, suivie d'esclaves portant des instruments de musique. Elle chante un chant de bienvenue à l'aube. Dodon s'approche et lui demande son nom. Elle répond modestement, les yeux baissés, qu'elle est la reine de Chemakha. Alors suit une longue scène

dans laquelle elle séduit le vieux roi jusqu'à ce qu'il soit désespérément enivré de sa beauté. Elle fait l'énumération de ses attraits, sans aucune réserve, et bientôt elle a complètement tourné la tête de Dodon. Elle insiste pour qu'il chante, et se moque de sa voix fausse; elle le force à danser jusqu'à ce qu'il tombe épuisé sur le sol, et elle rit de ses gestes ridicules. Cette scène constitue en réalité le ballet de l'opéra. Finalement, la reine de Chemakha consent à le suivre dans sa capitale, et à devenir son épouse. Au milieu de passages vraiment comiques, il y a dans cette scène quelques traits de réalisme déplaisants; ainsi, lorsque la reine capricieuse et sans cœur nargue le vieux roi vain, indolent et sensuel. Nous sommes ici bien loin du bel idéalisme de la *Cité de Kitezh*, le comique de la situation a un arrière-goût piquant bien différent de l'esprit de Pouchkine et de l'humour russe en général; nous commençons à croire que Biélsky n'a que trop bien étudié les pièces de George-Bernard Shaw, beaucoup lues en Russie.

Au troisième acte, le rideau se lève sur une de ces scènes de tumulte, caractéristiques de l'opéra russe. Le peuple attend le retour du roi Dodon. « Sautez et dansez, ricanez et saluez, montrez votre loyauté, mais n'attendez aucune récompense, » dit la sardonique châtelaine Amelfa. A ce moment, paraît sur scène une merveilleuse procession qui nous rappelle un conte de fées oriental; la garde d'honneur du roi, la reine de Chemakha en costume bizarre, suivie d'un cortège grotesque de géants, de nains et d'esclaves noirs. Ce spectacle calme l'anxiété évidente du peuple. Quand le roi et la reine passent dans leur char doré, le premier paraît âgé et fatigué, mais il regarde sa compagne avec tendresse. La reine montre des signes évidents d'ennui. A ce moment, l'astrologue fait son apparition, et l'orage qui menaçait depuis longtemps éclate sur la cité. Le roi accueille l'astrologue d'une

manière flatteuse, et se déclare prêt à le récompenser pour le don du coq d'or. L'astrologue ne réclame rien de moins que le don de la reine de Chemakha elle-même. Le roi refuse avec indignation, et ordonne aux soldats d'éloigner l'astrologue, mais ce dernier résiste et rappelle une fois de plus à Dodon sa promesse. Le roi hors de lui frappe l'astrologue sur la tête. Consternation générale dans la foule. La reine rit d'un rire cruel et glacial, mais le roi est terrifié, car il s'aperçoit qu'il a tué l'astrologue. Il essaye de se ressaisir et de se réconforter par la présence de la reine, mais celle-ci bannissant tout sentiment d'affection de son cœur, chasse le roi loin d'elle. Soudain le coq pousse un cri strident et, menaçant, il vole sur la tête du roi; d'un seul coup de son bec, lui perce le crâne. Le roi tombe mort. Un violent coup de tonnerre est suivi d'une obscurité pendant laquelle on entend le rire argentin de la reine. Quand la lumière revient, la reine et le coq ont tous deux disparu. Le peuple attristé et dérouté chante un chœur de regrets à la mémoire du roi : « Notre prince sans pareil était prudent, sage et bon; sa colère était terrible, il était souvent implacable, il nous traitait comme des chiens; mais lorsque sa rage était passée, c'était un roi qui valait son pesant d'or. Oh ! quelle catastrophe ! Où trouverons-nous un autre roi ? » L'opéra se termine par un court épilogue dans lequel l'astrologue prie les spectateurs de sécher leurs larmes, puisque toute l'histoire n'est qu'une fiction, et que dans le royaume de Dodon, il n'y avait que deux êtres réellement humains, lui et la reine.

La musique de cet opéra est, à juste titre, sauvage et barbare, bien appropriée au sujet de la pièce. Nous sentons qu'en dépit de quarante années de développement, elle est essentiellement produite par le même tempérament qui a produit le poème symphonique *Sadko* et la symphonie orientale *Antar*. Une étude

attentive des œuvres de Rimsky-Korsakov révèle une personnalité musicale distinguée, un penseur, un artisan délicat et exquis, en un mot un artiste d'un type spécial et raffiné, qui s'embarrasse très peu des réclamations et des appréciations du public en général. En dehors de la Russie, il a été blâmé pour sa soumission aux influences nationales, sa dévotion exclusive à un idéal patriotique. D'autre part, quelques critiques russes l'ont accusé d'avoir introduit le wagnérisme dans l'opéra national. Ceci n'est vrai qu'en ce sens qu'il a greffé sur l'ancien type d'opéra, plus mélodique, des méthodes modernes, en particulier l'usage du *leitmotiv*. En ce qui concerne l'orchestration, j'ai déjà réclamé pour lui la pleine reconnaissance de son talent. Il avait une faculté remarquable pour inventer des effets orchestraux nouveaux et éclatants, et il était passé maître dans l'emploi judicieux de l'onomatopée. Ceux qui affirment — non sans quelque raison — que Rimsky-Korsakov n'est pas un mélodiste de grande inspiration, doivent cependant lui concéder la variété, la couleur, l'indépendance, l'éclat et l'esprit de ses accompagnements. Le manque d'équilibre entre l'essentiel et l'accessoire est certainement une caractéristique de sa musique. Quelques-uns de ses chants et leurs accompagnements me rappellent ces portraits du XVIe siècle dans lesquels quelque infante svelte, pâle et distinguée, est vêtue d'une robe de brocart assez raide pour se tenir d'elle-même, sans l'aide passive de celle qui la porte.

Rimsky-Korsakov ne correspond pas à notre idée stéréotypée du tempérament russe. Il ne manque pas d'une chaleur de sentiment qui s'élève jusqu'à la passion dans quelques-uns de ses chants; mais les moments d'émotion intense sont très rares. Sa musique est ordinairement brillante et sereine; elle resplendit par moments de vives couleurs. S'il ne blesse pas nos cœurs, comme Moussorgsky le fait, par un sentiment

poignant des ténèbres du désespoir, il n'a cependant aucune des tendances hystériques qui parfois diminuent la puissance des cris du cœur de TCHAÏKOVSKY.

Quand un tempérament bien doué pour la musique considère son sujet avec la vision directe et observatrice du peintre, au lieu de le rêver à travers le brouillard d'une exaltation subjective, son intelligence élabore tout naturellement un programme plus ou moins bien défini. RIMSKY-KORSAKOV appartient à cette classe. Consciemment ou inconsciemment, toute sa musique est descriptive.

Ce représentant d'une école réputée révolutionnaire, qui s'est revêtu lui-même de toute la panoplie de l'érudition musicale et de la contrainte scolastique, ce poète dont l'imagination se révèle dans le folklore russe et les légendes fantastiques de l'Orient, ce professeur qui a écrit des fugues et des contrepoints à la douzaine, cet homme qui ressemblait de figure à un maître d'école austère et qui à l'occasion nous a fait tressaillir par une exubérance de couleur et d'énergie presque barbares, offre à mon avis un des sujets d'analyse les plus fascinateurs de toute la musique contemporaine.

---

## CHAPITRE XIII

### TCHAÏKOVSKY

Russe par tempérament et par son attitude envers la vie, cosmopolite par son éducation académique et sa prompte acceptation des idéals occidentaux, TCHAÏKOVSKY, quoique sa période d'activité ait coïncidé avec celle de BALAKIREV, CUI et RIMSKY-KORSAKOV, ne peut être compté parmi les représentants de l'école nationale russe. Ses idéals et ses ambitions étaient plus étendus et plus universels; il n'avait pas cette communauté d'instincts qui avait rapproché et uni dans une longue camaraderie les membres du cercle de BALAKIREV. Il appartenait, à bien des égards, a une génération antérieure, les « Byroniens », les pessimistes incurables du temps de LERMONTOV, auxquels la vie apparaissait comme « un voyage dans la nuit ». Il était aussi séparé des nationalistes par une influence qui s'était graduellement effacée dans la musique russe depuis le temps de GLINKA — je veux parler de l'influence de l'opéra italien.

Les premières impressions esthétiques de l'enfance d'un artiste s'oblitèrent rarement dans sa carrière subséquente. Nous pouvons souvent retrouver les

traces du génie spécial d'un homme dans les traditions puisées dans la chambre d'enfants. La famille de Tchaïkovsky ne se glorifiait d'aucun artiste célèbre, mais, aimant la musique, elle s'était fait envoyer de la capitale à sa résidence officielle dans les montagnes de l'Oural un orchestrion. Peter Ilitch, alors âgé de six ans, n'était jamais fatigué d'entendre ces morceaux choisis d'opéras, et dans son âge mûr il déclarait que c'était à cette invention mécanique qu'il devait sa passion pour Mozart et son goût inaltérable pour la musique italienne.

Il est certain que, tandis que Glinka était influencé par Beethoven, Siérov par Wagner et Meyerbeer, Cui par Chopin et Schumann, Balakirev et Rimsky-Korsakov par Liszt et Berlioz, Tchaïkovsky ne cessa jamais de mêler aux mélodies caractéristiques de son pays, un écho de la beauté sensuelle du Sud. Ce reflet de tout ce qu'il y a de gracieux et d'idéalement beau dans la musique italienne est, sans aucun doute, un des secrets de la grande popularité de Tchaïkovsky. C'est une concession à la faiblesse humaine dont nous nous prévalons volontiers; quoique, comme modernes, et ayant été élevés dans une école faisant moins appel aux sens, nous sommes cependant toujours prêts à adorer, sous un nouveau nom, les anciens dieux de la mélodie.

Tchaïkovsky commença très jeune à fréquenter l'opéra italien à Saint-Pétersbourg; en conséquence, ses goûts musicaux se développèrent plus vite du côté dramatique que du côté symphonique. Il connaissait et aimait les chefs-d'œuvre dramatiques des écoles italienne et française, longtemps avant de connaître les symphonies de Beethoven ou l'une des œuvres de Schumann. Son premier opéra le *Voyevode* fut composé environ une année après qu'il eut quitté le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, en 1866. Il venait d'être nommé professeur d'harmonie à Moscou, mais

il était encore tout à fait inconnu comme compositeur. A cette époque, il eut la bonne fortune de faire la connaissance du grand artiste dramatique Ostrovsky, qui offrit généreusement de lui fournir son premier libretto. En dépit du prestige attaché au nom de l'auteur, cette décision n'est pas entièrement satisfaisante, car Ostrovsky avait écrit originairement *le Voyevode,* comme une comédie en cinq actes, et, pour l'adapter aux nécessités d'un opéra conventionnel, il dut sacrifier quelques-unes de ses meilleures pages.

La musique en était agréable et tout à fait italienne de style. L'œuvre coïncide avec la fantaisie orchestrale de Tchaïkovsky, intitulée *Le Sort* (ou *La Destinée),* et avec l'épisode le plus romanesque de sa vie — son amour pour Mme Désiré-Artôt, alors l'étoile de l'Opéra italien de Moscou. Tout semblait ainsi se combiner, à ce moment de sa carrière, pour l'attirer vers l'art dramatique, et spécialement vers l'opéra italianisé.

*Le Voyevode,* donné au Grand Opéra de Moscou en janvier 1869, provoqua des critiques absolument opposées. Il ne semble pas avoir satisfait Tchaïkovsky lui-même, car, après avoir fait usage d'une partie de la musique dans un opéra ultérieur (*L'Opritchnik*) il détruisit la plus grande partie de la partition.

*L'Ondine* fut le second essai dramatique du compositeur. Cette œuvre, soumise au directeur de l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg, en 1869, fut refusée, et la partition fut égarée par quelque fonctionnaire insouciant. Quand, au bout de quelques années, elle fut retrouvée et rendue au compositeur, celui-ci la jeta au feu sans remords. Aucun de ces essais prématurés ne mérite d'être pris en sérieuse considération, en ce qui concerne le développement de l'opéra russe.

*L'Opritchnik* fut commencé en janvier 1870, et terminé en avril 1872. Tchaïkovsky attaqua cette œuvre dans un esprit tout à fait différent. Cette fois, son choix tomba sur un sujet purement national et histo-

rique. La tragédie de LAJETCHNIKOV, l'*Opritchnik*, est tirée d'un épisode du temps d'Ivan le Terrible, et possède des qualités qui pouvaient tenter un compositeur à inclinations romanesques. Une situation pittoresque, un amour dramatique et une intrigue politique, une série de situations à effets — même sensationnelles — et finalement plusieurs peintures réalistes de la vie nationale, toutes ces choses auraient pu fournir la trame d'un excellent libretto. Malheureusement, le livre ne fut pas bien construit, parce que pour faire droit aux réclamations du Censeur, la figure centrale de la tragédie — le tyran lui-même — dut être réduite à n'être plus qu'une nullité. L'erreur la plus importante fut cependant commise par TCHAÏKOVSKY lui-même, lorsqu'il greffa sur *l'Opritchnik*, qui réclamait spécialement une couleur nationale, une partie de la musique presque italienne du *Voyevode*. L'intercalation d'un demi-acte d'un sujet de comédie dans le libretto d'une tragédie historique embrouilla l'action sans beaucoup tempérer l'atmosphère lugubre et sombre de la pièce.

Les « Opritchniki », comme nous l'avons déjà vu dans l'opéra de RUBINSTEIN *Le Marchand Kalaschnikov*, étaient les « sangs bleus » et les élégants de la cour d'Ivan le Terrible, de jeunes nobles aux habitudes désordonnées et dissolues, qui s'engageaient par des vœux sacrilèges à protéger le tyran et à exécuter ses mauvais desseins. Leur insolence arrogante, leurs messes noires, leurs crimes secrets, et leur manque complet de respect pour l'âge ou le sexe, en faisaient la terreur de la populace. Quelquefois, ils se masquaient sous des vêtements de moines, mais, en réalité, ils étaient des voleurs et des meurtriers, haïs et craints par le peuple qu'ils opprimaient.

Voici un bref compte rendu de *l'Opritchnik* : André Morozov, le descendant d'une famille noble mais appauvrie, et le fils unique de la veuve Boyarinya Morozova, est amoureux de la belle Natalie, fille du

prince Jémchoujny. Sa pauvreté l'empêche d'être un prétendant officiel. Ayant un urgent besoin d'argent, André fait la connaissance de Basmanov, jeune Opritchnik, qui le persuade de se joindre à la communauté, en lui disant qu'un Opritchnik peut toujours remplir ses poches. André consent, et fait le vœu de célibat exigé. Plus tard, les circonstances le poussent à renoncer à son vœu, et il épouse Natalie contre la volonté de son père. Le prince Viazminsky, le chef des Opritchniki, nourrit une vieille rancune contre la famille de Morozov, et travaille à la chute d'André. Le jour de son mariage, il s'introduit dans la salle du festin avec un message du Tsar. Ivan le Terrible a entendu parler de la beauté de la fiancée, et désire sa présence dans les appartements royaux. André, assailli de noirs pressentiments, se prépare à accompagner sa fiancée, lorsque Viazminsky, avec un sourire significatif, lui explique que l'invitation ne concerne que la jeune fille. André refuse de laisser paraître sa femme en présence du tyran, sans qu'elle soit protégée. Viazminsky le déclare rebelle et infidèle à ses vœux. Natalie est emmenée de force, et les Opritchniki conduisent André sur la place du marché où il sera mis à mort par eux. Dans l'intervalle, Boyarinya Morozova, qui avait rejeté son fils lorsqu'il était devenu un Opritchnik, s'était adoucie envers lui, et avait décidé de venir le voir le jour de son mariage. Elle entre dans la salle déserte où Viazminsky se trouve seul, et se félicite du succès de son complot. Sans soupçon, elle s'informe d'André, et il la conduit vers la fenêtre. Frappée d'horreur, elle assiste à l'exécution de son fils par ses frères Opritchniki, et tombe morte aux pieds de son implacable ennemi.

Durant la première saison, l'œuvre fut donnée quatorze fois. Son succès — pour un opéra national — est donc décidément au-dessus de la moyenne. Ceux qui représentaient l'opinion musicale avancée de Russie

la condamnèrent pour sa forme surannée. Cui en particulier la nomma l'œuvre d'un écolier ne connaissant rien du drame lyrique, et la déclara indigne d'être mise au même rang que des chefs-d'œuvre de l'école nationale, tels que *Boris Godounov* de Moussorgsky, ou la *Pskovitaine* de Rimsky-Korsakov.

Mais le plus impitoyable des critiques fut Tchaïkovsky lui-même, qui déclara s'être toujours enfui pendant les répétitions du troisième et quatrième acte, pour éviter d'entendre une seule mesure de leur musique. « N'est-il pas étrange, écrivit-il, qu'elle m'ait paru charmante pendant que je la composais ? Mais quel désenchantement suivit la première représentation ! Elle n'a ni action, ni style, ni inspiration ! »

Ces jugements sont trop sévères. *L'Opritchnik* n'est pas absolument populaire, mais il n'a jamais abandonné le répertoire de l'Opéra russe. Il y a bien des années, je l'ai entendu à Saint-Pétersbourg, et j'ai noté mes impressions. Les personnages, à l'exception de la Boyarinya Morozova, ne sont pas fortement dessinés; le sujet est lugubre; « ce ne sont qu'horreurs accumulées les unes sur les autres » (1); l'élément russe et l'élément italien sont mêlés d'une façon incongrue; cependant, l'œuvre possède des qualités qui la sauvent. A certains moments, on ressent une émotion dramatique des plus poignantes. Dans cet opéra, de même que dans la musique la plus faible de Tchaïkovsky, il y a quelque chose qui émeut notre humanité. Le compositeur lui-même doit avoir modifié son premier jugement, puisqu'au moment de sa mort il était occupé à refondre l'*Opritchnik*.

En 1872, la grande-duchesse Helena Pavlovna chargea Siérov de composer un opéra sur le conte petit-russien de Gogol, *la Nuit de Noël*. Un poète célèbre, Polonsky, avait déjà préparé le libretto, quand la

(1) « Horror on horror's head accumulates. » Shakespeare.

mort de la grande-duchesse, suivie de celle de Siérov, mit fin au projet. Par respect pour la mémoire de sa généreuse patronne, la Société impériale de Musique résolut de mettre son vœu à exécution. Un concours fut ouvert pour la meilleure adaptation musicale du texte de Polonsky, sous le titre de *Vakoula, le Forgeron,* et la partition de Tchaïkovsky obtint le premier et le second prix. Plus tard, il remania son œuvre, et la nomma *Tchérévitchek* (« Les petits souliers »). Elle est aussi connue à l'étranger sous le titre *Le Caprice d'Oxane.* Le libretto suit les grandes lignes de *La Nuit de Noël* décrite au chapitre sur Rimsky-Korsakov.

Peu après 1870, Tchaïkovsky subit l'influence de Balakirev, de Stassov, et d'autres représentants de l'école ultra-nationaliste moderne. *Tchérévitchek,* comme la Seconde Symphonie — qui est aussi de style petit-russien — et les poèmes symphoniques *Roméo et Juliette* (1870), *La Tempête* (1874) et *Francesca da Rimini* (1876) peuvent être considérés comme les produits de cette influence. L'originalité et la couleur locale captivante, aussi bien que le lyrisme vraiment poétique dont le livret de cet opéra est parsemé, le recommandèrent sans doute à la fantaisie de Tchaïkovsky. Le libretto de Polonsky est une simple série d'épisodes traités avec un tel art que l'esprit du texte de Gogol a été conservé. Dans *Tchérévitchek,* Tchaïkovsky a fait un effort tangible pour s'affranchir des formes italiennes, et pour se rapprocher du style de Dargomijsky. Mais comme Stassov l'a fait remarquer, ce style plus moderne et plus réaliste ne convenait pas aussi bien à Tchaïkovsky, parce qu'il n'était pas parfaitement à l'aise dans la déclamation et le récitatif. Il ne l'était pas non plus avec l'humour piquant de Gogol, qui bouillonne sous le placage de facture élégante de Polonsky. Tchaïkovsky n'était pas dénué d'un certain humour discipliné et bizarre, mais

son rire n'était pas la réaction violente contre le désespoir que nous constatons dans beaucoup de tempéraments slaves. *Tchérévitchek* tomba parce qu'il ne contentait ni les uns, ni les autres. Le parti Jeune-Russe, qui l'avait partiellement inspiré, trouvait qu'il manquait de réalisme et de sentiments modernes, tandis que le public, qui avait espéré quelque chose de gai, dans le genre du *Domino noir,* y vit un essai d'opéra national sérieux, chose qui l'ennuyait par dessus tout.

Le peu de succès obtenu dans l'opéra par Tchaïkovsky ne le découragea pas. Peu après son désappointement avec *Tchérévitchek*, il demanda à Stassov de lui fournir un libretto basé sur l'*Othello* de Shakespeare. Stassov fut lent à faire droit à cette requête, parce qu'il pensait que ce sujet ne convenait pas au génie de Tchaïkovsky. A la fin, cependant, il céda, mais l'enthousiasme du compositeur se refroidit de lui-même, et il abandonna bientôt cette idée.

Pendant l'hiver de 1876-1877, Tchaïkovsky s'absorba dans la composition de la Quatrième Symphonie, ce qui est en partie la cause qu'*Othello* cessa de l'intéresser. En mai, il avait déjà achevé trois des mouvements de la symphonie quand, soudain, le flot de la passion dramatique l' « empoigna » de nouveau, et balaya tout devant lui. Il consulta tous ses amis, les uns après les autres, sur le choix d'un sujet. La célèbre cantatrice M^me^ Lavrovsky suggéra la nouvelle populaire en vers de Pouchkine, *Eugène Oniéguine*. « L'idée, dit Tchaïkovsky, me sembla étrange. Plus tard, tandis que je prenais un repas solitaire au restaurant, je la retournai dans ma tête, et elle ne me parut pas mauvaise. Je relus le poème et je fus fasciné. Je ne dormis pas de la nuit, et le résultat de mon insomnie fut la mise en scène d'un charmant opéra sur le poème de Pouchkine » (1).

(1) *Eugène Oniéguine* dirigé par Henry J. Wood, fut joué en Angleterre dans l'automne de 1892; il fut repris en 1906 à Covent Garden, sans égard pour son caractère national.

A bien des égards, le sujet convenait parfaitement bien à Tchaïkovsky; la couleur nationale suggérée artistiquement, le réalisme délicat que Pouchkine fut le premier à introduire dans la poésie russe, le sentiment élégiaque qui règne dans toute l'œuvre, et par dessus tout son caractère intensément subjectif, étaient des qualités qui convenaient au tempérament du compositeur.

En mai 1877, il écrivait à son frère : « Je sais que le sujet ne laisse pas beaucoup de liberté à la facture musicale, mais la richesse de la poésie, le récit profondément intéressant, compensent largement tous ces défauts. » Et de nouveau, répondant à quelques critiques trop captieux, il prend sa défense en ces termes: « Qu'il manque d'effets scéniques, qu'il manque d'action ! Je suis amoureux de Tatiana. Je suis sous le charme des vers de Pouchkine, et suis irrésistiblement poussé à en composer la musique ». Ceci est bien le vrai cri de l'inspiration — la seule voie du succès.

Nous devons juger l'opéra *Eugène Oniéguine,* non pas comme étant le plus grand effort intellectuel ou même émotionnel de Tchaïkovsky, mais comme le résultat d'une impulsion passionnée et irrésistible. En conséquence, la joie de créer, le sentiment de l'union parfaite avec son sujet, se font sentir à chaque mesure. En tant qu'œuvre d'art, *Eugène Oniéguine* défie la critique comme le font certaines personnalités charmantes mais illusoires. Ce serait perdre son temps que de chercher ses faiblesses, qui sont nombreuses, et ses absurdités, qui ne le sont pas moins. Il ne répond à aucun type particulier de vérité dramatique ou de but sérieux. Il est trop humain, trop séduisant pour atteindre le sublime. On pourrait le comparer à quelque femme captivante, fantasque, qui subjugue toutes les natures émotives, en dépit de leur raison, si ce n'est contre leur volonté. L'histoire est aussi démodée que les journaux de mode de l'année précédente. Le héros est le

démon-héros de la première période de la réaction romantique —« un Moscovite masqué sous le manteau de Childe Harold ». Son ami, Lensky, est également romantique, plus abusé que démoniaque, et assombri par cette mélancolie douce et fataliste qui le rendait encore plus cher au cœur de Tchaïkovsky. L'héroïne est une survivante d'un type plus ancien. Tatiana, avec sa sensibilité juvénile, ses superstitions, ses saillies enfantines, corrigées par un excès de bienséance, pourrait être l'héroïne d'un des romans de Richardson. C'est une Paméla russe, un exemplaire attardé de la femme décorative, rudement secouée par la Révolution française, et vouée à l'anéantissement final dans les livres de George Sand. Mais en Russie, où l'émancipation de la femme est de date plus récente, ce personnage vertueux et victime durait encore au XIXe siècle, et servait d'ornement aux héros byronniens et misanthropes de Pouchkine et de Lermontov.

La musique d'*Eugène Oniéguine* est l'enfant de la fantaisie de Tchaïkovsky, né de son amour passager pour l'image obsédante de Tatiana dont elle partage la nature, ne s'élevant jamais à de grandes hauteurs de passion, et ne descendant pas non plus dans les profondeurs d'un désespoir tragique, mais se maintenant toujours dans cette mélancolie romanesque et ces sentiments tendres que le compositeur et son héroïne partagent en commun.

La première représentation de l'opéra fut donnée par les étudiants du Conservatoire de Moscou, en mars 1879. Peut-être les circonstances ne lui furent-elles pas tout à fait favorables, car, quoique les amis du compositeur fussent unanimes dans leurs louanges, le public ne montra pas tout d'abord un enthousiasme extraordinaire. En dehors du fait que le sujet parut probablement aux spectateurs sortir des cadres habituels et manquer de traits sensationnels, un certain nombre de puristes furent choqués de ce que le chef-

d'œuvre de Pouchkine eût été mutilé dans un libretto, et furent mécontents de voir paraître sur la scène le personnage sacro-saint de Tatiana. Graduellement cependant, *Eugène Oniéguine* conquit le goût du public, et vit diminuer ses rivaux sérieux. Toutefois, quelques signes indiquent que sa popularité est en train de décliner.

Dès son enfance, Tchaïkovsky avait éprouvé une dévotion romanesque pour Jeanne d'Arc, à laquelle il avait, à l'âge de sept ans, dédié un poème. Après avoir terminé *Eugène Oniéguine,* il chercha un nouveau sujet d'opéra, et son imagination revint à l'héroïne de son enfance. Pendant un séjour à Florence, en décembre 1878, Tchaïkovsky cultiva cette pensée avec une certaine crainte et quelque agitation. « La difficulté, écrit-il, ne réside pas dans un manque d'inspiration, mais plutôt dans sa force écrasante. Cette idée a pris possession de moi avec furie. Pendant trois jours entiers, j'ai été tourmenté par la pensée que, tandis que les matériaux sont si vastes, les forces humaines et le temps sont si restreints. Je voudrais faire toute l'œuvre en une heure, comme cela arrive parfois en rêve. » De Florence, Tchaïkovsky alla à Paris pour quelques jours, et vers la fin de décembre, il se fixa à Clarens, au bord du lac de Genève, afin de composer son opéra dans ce lieu paisible. Il exprima par écrit à son amie et bienfaitrice, Nadéjda von Meck, sa satisfaction en ce qui concernait la musique, mais se plaignit de la difficulté qu'il éprouvait à construire le libretto. Il avait entrepris cette tâche en se servant de la traduction du poème de Schiller faite par Joukovsky. Il est regrettable qu'il ne se soit pas tenu de plus près à l'œuvre originale, au lieu de substituer à la scène finale de Schiller la scène lugubre et sans effet, de sa propre composition, dans laquelle Jeanne est représentée sur le bûcher tout entourée de flammes.

Tchaïkovsky travailla à la *Pucelle d'Orléans* avec

une rapidité extraordinaire. Il était épris de son sujet et convaincu de son succès final. De Clarens, il écrivit une lettre amusante à son ami et éditeur Jurgenson à Moscou, où il fait allusion à sa triple identité de critique, de compositeur et de librettiste. Elle nous révèle le côté humoristique de Tchaïkovsky : « Il existe dans le monde trois célébrités que vous connaissez bien : le rimeur plutôt pauvre N. N.; B. L. autrefois critique du *Viédomosty,* et le compositeur et ex-professeur, M. Tchaïkovsky. Il y a quelques heures, M. T. invita les deux autres gentlemen à s'approcher du piano, et leur joua tout le second acte de la *Pucelle d'Orléans.* M. Tchaïkovsky connaît très intimement ces deux messieurs, aussi n'eut-il pas de peine à vaincre sa nervosité, et à leur jouer sa nouvelle œuvre avec sentiment et avec feu. Vous auriez dû voir leur ravissement... Finalement, le compositeur, qui avait longtemps lutté pour conserver sa modestie intacte, perdit complètement la tête, et tous trois se précipitèrent comme des fous sur le balcon pour calmer au grand air leurs nerfs surexcités. »

*La Pucelle d'Orléans* n'eut guère qu'un succès d'estime. Cet opéra fait beaucoup d'effet, mais en même temps il révèle les faiblesses résultant des convictions instables de Tchaïkovsky en matière de style. La transition entre un opéra aussi russe de couleur et aussi lyrique de sentiments qu'*Eugène Oniéguine,* et un opéra de caractère si universel et si héroïque que la *Pucelle d'Orléans,* semble avoir présenté des difficultés; de même que le sens national de l'*Opritchnik* souffre par moments de l'influence italienne, la *Pucelle d'Orléans* renferme des incursions incongrues dans le style russe. Qu'est-ce que les ménestrels de la cour de Charles VII ont de commun avec un chant populaire petit-russien ? Ou, pourquoi le chant d'Agnès Sorel rappelle-t-il tellement le pays des steppes et des forêts de bouleaux ? La perle de l'opéra est sans aucun doute

les adieux de Jeanne aux lieux de son enfance, qui sont pleins de sentiments touchants et idylliques.

C'est dans un esprit complètement différent de l'enthousiasme qui l'anima pendant la création de la *Pucelle d'Orléans,* que Tchaïkovsky entreprit son nouvel opéra. Une des premières mentions de *Mazeppa* se trouve dans une lettre écrite à Nadéjda von Meck, au printemps de 1882. « Il y a une année, dit-il, que Davidov (le violoncelliste) m'envoya le libretto de *Mazeppa,* adaptation de Bourénine du poème de Pouchkine (Poltava). J'essayai de mettre en musique deux scènes, mais je n'arrivai pas. Puis, un beau jour, je relus le libretto ainsi que le poème de Pouchkine. Quelques vers m'enflammèrent, et je commençai à composer la scène qui se passe entre Maria et Mazeppa. Quoique je n'aie pas ressenti la profonde joie créatrice que j'ai éprouvée en travaillant à *Eugène Oniéguine,* je poursuivis mon œuvre, parce que j'en ai fait un commencement qui promet d'être un succès dans son genre. »

Aucun des opéras de Tchaïkovsky n'eut une plus brillante destinée. En août 1883, une réunion spéciale fut tenue par les directeurs du Grand Opéra, à Saint-Pétersbourg, pour discuter la possibilité de représenter l'opéra simultanément dans les deux capitales. Tchaïkovsky fut invité à y assister, et fut si étonné de la prodigalité qui se manifestait dans les dépenses proposées, qu'il resta convaincu que l'empereur lui-même avait exprimé le désir qu'aucune dépense ne fût épargnée pour monter *Mazeppa.* Il est certain que la famille royale manifesta un grand intérêt pour cet opéra qui rappelle une page si excitante de l'histoire russe.

Le Mazeppa du chef-d'œuvre de Pouchkine ne ressemble pas au héros imaginaire du poème romantique de Byron. Il est dépeint dramatiquement, mais d'une façon réaliste, comme le soldat de fortune rusé et ambitieux, un chef courageux, parfois amoureux pas-

sionné, et un ennemi inexorable. Tchaïkovsky n'a pas donné un portrait musical très puissant de ce Cosaque hardi et passionné qui défia même Pierre le Grand. Mais Kochubey, le père de l'héroïne, instrument et victime de l'ambition de Mazeppa, est admirablement caractérisé. Le monologue dans la forteresse de Biélo-Tserkov, où Kochubey est emprisonné après que Mazeppa eut traîtreusement fait peser sur lui la faute de son propre complot, est un des plus beaux morceaux déclamatoires de Tchaïkovsky. La plupart des critiques sont d'accord pour déclarer que ce morceau, ainsi que la fameuse scène de la lettre de Tatiana au second acte d'*Eugène Oniéguine* sont les perles de ses œuvres dramatiques, et révèlent au plus haut point sa puissance d'analyse psychologique.

Le personnage de Maria, l'infortunée héroïne de l'opéra *Mazeppa,* est aussi bien conçu. Tchaïkovsky est presque toujours plus habile à esquisser les personnages féminins que les personnages masculins. « A cet égard, dit Tchéchikine, dans son livre sur l'opéra russe, il est le Tourgueniev de la musique. » Maria a été détournée de son premier amour par la passion que le fascinant Hetman des Cosaques a réussi à lui inspirer. Elle ne revient de son enivrement que lorsqu'elle découvre toute sa cruauté et sa trahison envers son père. Après l'exécution de ce dernier, et la confiscation de ses biens, la malheureuse fille devient folle. Elle erre — sorte d'Ophélie russe — autour de son ancienne demeure, et arrive juste à temps pour être témoin d'une rencontre entre Mazeppa et André, son premier amant. Mazeppa blesse mortellement André, et ayant ainsi accompli ses projets égoïstes, il abandonne la pauvre folle à son triste sort. Ici se place la scène la plus pathétique de l'opéra. Maria ne reconnaît pas complètement son ancien amant; elle ne comprend pas qu'il est mourant. Prenant le jeune Cosaque dans ses bras, elle lui parle comme à un enfant, et

l'endort du sommeil de la mort en lui chantant une douce berceuse. Cette mélodie contraste tellement avec le tragique de la situation qu'elle produit un effet plus poignant qu'un chant funèbre. A cause de la tristesse continue du sujet, *Mazeppa* n'eut jamais la popularité d'*Eugène Oniéguine*. Cependant, il tient sa place dans le répertoire de l'opéra russe, et à bon droit, puisqu'il contient une des plus belles inspirations de Tchaïkovsky.

*Tcharodeïka* (« L'Enchanteresse ») succéda à *Mazeppa* en 1887, et se rapproche encore de l'opéra purement dramatique et national. Tchaïkovsky lui-même avait une bonne opinion de cette œuvre, et déclara qu'elle répondait au désir fortement enraciné qu'il avait d'illustrer par la musique la parole de Goethe : « das Ewigweibliche zieht uns hinan », et de démontrer le charme fatal de la beauté de la femme, comme Verdi l'avait fait dans *la Traviata*, et Bizet dans *Carmen*. La première représentation de l'*Enchanteresse* eut lieu au Théâtre Maryinsy à Saint-Pétersbourg sans qu'aucun applaudissement se fît entendre. Pour les premières représentations; il avait espéré le succès, et fut profondément mortifié quand, à la quatrième représentation, il gagna le pupitre du chef sans qu'aucun applaudissement se fasse entendre. Pour la première fois, le compositeur se plaignit amèrement de l'attitude de la presse, à laquelle il attribua cet insuccès. En réalité, les critiques sur *Tcharodeïka* furent moins hostiles que dans les occasions précédentes, mais pour cette raison, peut-être, la condamnation ne fut pas moins complète. Il était devenu de mode de méconnaître tout effort fait par Tchaïkovsky pour développer le côté purement dramatique de ses dons musicaux. Il était certainement fortement attiré vers l'opéra lyrique, et ce fut probablement autant par inclination naturelle que par déférence envers la

critique qu'il revint à cette forme dans la *Dame de Pique.*

Le libretto de cet opéra, un des meilleurs du compositeur, avait été préparé à l'origine par Modeste Tchaïkovsky pour un musicien qui, plus tard, refusa d'en faire usage. En 1889, le directeur de l'Opéra suggéra que le sujet conviendrait à Peter Illitch Tchaïkovsky. L'opéra lui fut commandé, et tous les arrangements furent pris pour sa parution, avant qu'une seule note ait été écrite. La composition fut achevée en six semaines, pendant un séjour à Florence.

L'histoire de la *Dame de Pique* est empruntée à un célèbre conte en prose du même nom, œuvre du poète Pouchkine. Le héros est de type romantique, comme Manfred, René, Werther, ou Lensky dans *Eugène Oniéguine,* un type sympathique à Tchaïkovsky, dont le genre d'esprit, à l'exclusion d'une ou deux qualités particulièrement russes, semble beaucoup plus en harmonie avec le romantisme de la première moitié du XIXe siècle qu'avec le réalisme de la seconde moitié.

Hermann, un jeune lieutenant de hussards, joueur passionné, tombe amoureux de Lisa qu'il n'a rencontrée qu'une fois au Jardin d'Eté de Saint-Pétersbourg. Il découvre qu'elle est la petite-fille d'une vieille comtesse, autrefois bien connue sous le nom de « la belle de Saint-Pétersbourg », mais célèbre dans sa vieillesse comme étant la plus assidue et la plus fortunée des joueuses de cartes. Grâce à son apparence bizarre et à sa réputation, on l'a surnommé « la Dame de Pique ». Ces deux femmes exercent une sorte d'influence occulte sur l'impressionnable Hermann. Auprès de Lisa, il oublie sa passion du jeu dans la sincérité de son amour; auprès de la vieille comtesse, il est la proie des appréhensions et des impulsions les plus sinistres. Le bruit court que la comtesse possède le secret de trois cartes dont la combinaison explique sa chance extraordinaire à la table de jeu. Hermann qui est dans le

besoin, et qui sait que sans argent il ne peut espérer épouser Lisa, prend la résolution de découvrir à tout prix le secret de la comtesse. Lisa vient d'être promise au riche prince Yeletsky, mais elle aime Hermann. Sous prétexte d'un rendez-vous avec Lisa, Hermann parvient à se cacher un soir dans la chambre à coucher de la vieille dame. Quand il lui apparaît soudain, dans l'intention de lui arracher son secret, elle reçoit un tel choc qu'elle meurt de frayeur, sans lui avoir dit le nom des cartes. Hermann devient à moitié fou de remords, et il est perpétuellement hanté par le fantôme de la comtesse. Ce fantôme lui montre alors les trois cartes fatales.

Le soir après les funérailles, il se rend à la maison de jeu, et joue contre son rival Yeletsky. Deux fois, il gagne sur les cartes que lui a montrées le spectre de la comtesse. Sur la troisième carte, il risque tout ce qu'il possède et tourne, non l'as attendu, mais la Dame de Pique. A ce moment, il a une vision de la comtesse qui sourit d'un air triomphant, puis s'évanouit. Désespéré, Hermann met fin à ses jours.

Le sujet, quelque peu mélodramatique, offre de nombreux incidents, et l'émotion qu'il procure est augmentée par l'introduction de l'élément surnaturel. L'œuvre absorba entièrement Tchaïkovsky. « J'ai composé cet opéra avec une joie et une ferveur extraordinaires, écrit-il au grand-duc Constantin, et j'ai expérimenté moi-même d'une façon si intense tout ce qui arrive dans la pièce, qu'une fois j'ai eu réellement peur du spectre de la Dame de Pique. J'espère que toute ma ferveur créatrice, mon agitation et mon enthousiasme trouveront un écho dans le cœur des spectateurs. » Il ne fut pas désappointé. *La Dame de Pique,* représentée pour la première fois en décembre 1890, conquit bientôt la faveur du public, et maintenant elle rivalise de popularité avec *Eugène Oniéguine.* Il est incompréhensible que cet opéra n'ait jamais

été représenté sur les scènes étrangères. Moins directement national qu'*Eugène Oniéguine*, il renferme un problème psychologique plus fort, et un appel au sens dramatique plus direct; par conséquent, il aurait plus de chances de succès.

*Yolande*, opéra lyrique en un acte, fut la dernière œuvre théâtrale de Tchaïkovsky. Il fut donné en premier lieu à Saint-Pétersbourg, en décembre 1893, peu après la mort du compositeur. « Dans *Yolande*, dit Tchéchikine, Tchaïkovsky a ajouté une création plus tendre et plus inspirée à sa galerie de portraits féminins... une figure qui nous rappelle immédiatement Desdémone et Ophélie. » La musique de *Yolande* n'est pas forte, mais elle est pénétrée d'une atmosphère de tendresse et de tristesse inconsolable, de quelque chose qui semble être un écho affaibli de la note si profondément émotionnante de la symphonie « pathétique ».

Nous pouvons résumer ainsi le développement dramatique de Tchaïkovsky : il commence par les formes conventionnelles italiennes dans l'*Opritchnik*, puis, avec *Tchérévitchek*, il passe à des méthodes plus modernes, à l'emploi du récitatif mélodique et de l'*arioso;* tandis qu'*Eugène Oniéguine* offre un mélange de ces deux styles. Cette première période dramatique est purement lyrique. Plus tard, avec la *Pucelle d'Orléans*, *Mazeppa* et *Tcharodeïka*, Tchaïkovsky entre dans une seconde période de développement dramatique. Avec la *Dame de Pique*, il atteint peut-être l'apogée de ce développement, mais cette œuvre est l'unique exemplaire d'une troisième période que nous pouvons nommer lyrico-dramatique. Dans *Yolande*, il montre une tendance à revenir aux simples formes lyriques.

Dès le début de sa carrière, il fut également attiré par la musique dramatique et par la musique symphonique. Mais l'opéra exerça sur lui une attraction plus forte. L'intensité de cette fascination semble avoir

plutôt enrayé son succès. Une fois possédé par l'idée d'un opéra, il allait de l'avant, aveuglément, ayant foi dans son sujet, dans la qualité de son travail et dans son triomphe final, avec cette sorte d'optimisme manquant de discernement, qui fait, d'une façon inexplicable, tant de victimes parmi les pessimistes normaux. L'histoire de ses opéras se répète constamment : une passion pour quelque sujet particulier, une hâte fiévreuse de donner un corps à ses idées, la certitude du succès; puis, le désenchantement, la critique personnelle et le penchant qui le poussa toute sa vie à refondre et à reviser.

Quelques opéras de Tchaïkovsky seulement semblent devoir résister à l'épreuve du temps: *Eugène Oniéguine* et la *Dame de Pique* ont atteint le succès populaire; l'*Opritchnik* et *Mazeppa* ont conservé leur place dans le répertoire des théâtres de Saint-Pétersbourg et de la province, mais tous les autres sont plus ou moins des insuccès. Lorsqu'on considère la réputation de Tchaïkovsky, et le fait que ses opéras ne languirent jamais dans l'obscurité, mais virent tous le jour dans les conditions les plus favorables, on est forcé de se dire qu'il doit y avoir quelque raison dans l'attitude si tiède du public, attitude dont Tchaïkovsky lui-même eut souvent douloureusement conscience. Le choix des sujets peut y être pour quelque chose, car les librettos de l'*Opritchnik* et de *Mazeppa,* quoique dramatiques, sont excessivement lugubres. Mais le texte charmant de Polonsky dans *Tchérévitchek* aurait dû plaire à un auditoire russe.

Je trouve une autre raison à l'insuccès comparatif de la plupart des opéras de Tchaïkovsky. Ce n'est pas tant parce que les sujets étaient pauvres en eux-mêmes, que parce qu'ils ne convenaient pas toujours au tempérament russe, qu'ils ne plurent pas, et le compositeur ne se rendit que rarement compte de ce fait. La vision de Tchaïkovsky était essentiellement subjective,

personnelle, particulière. Il savait très bien ce qui était nécessaire à la création d'un grand opéra à effet: « de l'ampleur, de la simplicité et la préoccupation de l'effet décoratif, » comme il le dit dans une lettre adressée à Nadéjda von Meck. Mais c'était justement ces qualités, qui l'auraient rendu capable de traiter des sujets comme l'*Opritchnik*, la *Pucelle d'Orléans* et *Mazeppa* avec plus de puissance et de liberté, qui manquaient à Tchaïkovsky. Dans tous ses opéras, il y a de beaux passages, mais ce sont presque invariablement les moments où l'émotion est exprimée intensément et subjectivement, comme il la ressentait, ou les phases de sentiments élégiaques dans lesquelles son propre tempérament pouvait se donner libre carrière.

Tchaïkovsky éprouvait une grande difficulté à se soustraire à son tempérament trop émotif, et à considérer la vie autrement qu'avec ses propres yeux. Il nous rappelle ces acteurs qui, malgré le pouvoir qu'ils ont de toucher nos cœurs, ne réussissent jamais à s'effacer complètement dans le rôle qu'ils jouent. L'opéra surtout ne peut pas être « la confection d'un seul homme. » Pour atteindre au succès, il réclame une conception large, une variété de sentiments et de sympathies, une puissance d'adaptation subtile à toutes les sortes de situations, et des émotions autres que nos émotions personnelles. Bref, l'opéra est la forme d'art musical pour laquelle une vision objective est indispensable. Tandis que dans la poésie lyrique la révélation de soi-même est une vertu, dans le drame l'oubli de soi-même et la largeur de vues sont des conditions absolues de succès. C'est l'homme qui est reflété dans les sonnets de Shakespeare, c'est l'humanité qui l'est dans ses pièces. La nature de Tchaïkovsky était indubitablement trop émotive et trop concentrée sur elle-même pour l'art dramatique. Affirmer ceci, ce n'est pas nier son génie, c'est simplement

essayer de montrer ses qualités et ses limitations. Tchaïkovsky avait du génie comme Shelley, Byron, Heine et Lermontov, mais non comme Shakespeare, Goethe et Wagner. De même que Byron n'aurait jamais pu concevoir *Jules César*, ou la *Douzième Nuit*, Tchaïkovsky n'aurait jamais pu composer un opéra comme *Les Maîtres Chanteurs*. Parmi les opéras de Tchaïkovsky, ceux qui semblent destinés à vivre le plus longtemps sont ceux qui, par leur contenu littéraire, lui ont permis de manifester son tempérament exclusif et son inspiration lyrique.

---

## CHAPITRE XIV

### CONCLUSION

Quoique j'aie maintenant passé en revue les principaux représentants de l'Opéra russe, mon travail serait incomplet si j'omettais de mentionner quelques-uns des nombreux compositeurs de talent — les poètes mineurs de la musique — qui ont contribué, par leurs œuvres souvent originales et de grande valeur, au répertoire des théâtres impériaux et des troupes privées de l'Opéra, en Russie. Ce n'est pas une tâche aisée que de faire un choix judicieux, car le nombre des compositeurs a beaucoup augmenté, si on le compare à celui d'il y a vingt-cinq ans, et le niveau général de la culture technique s'est considérablement élevé par la multiplication des théâtres de province, des écoles de musique et des orchestres. Si nous ne pouvons pas discerner maintenant une pléiade de génies naissants, comme celle que la Russie possédait dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, nous constatons au moins une activité très grande dans la vie musicale actuelle. La tendance à travailler par écoles ou par groupes semble disparaître, et l'art des jeunes musiciens dénote une diffusion d'influences et une variété d'expressions qui rendent très difficile la classification des compositeurs contemporains.

Par droit d'ancienneté, EDOUARD FRANZOVITCH NA-

PRAVNIK attire le premier notre attention. Né le 14/26 août 1839, à Beischt, près de Königgratz, en Bohême, il vint à Saint-Pétersbourg, en 1861, en qualité de chef de l'orchestre privé du prince Youssipov. Il fut nommé organiste des théâtres impériaux et assistant de LIADOV, qui était alors premier chef à l'Opéra. A la suite de la grave maladie de ce dernier, en 1869, NAPRAVNIK lui succéda et resta à ce poste important pendant plus de cinquante ans. Il arriva au pouvoir à une époque où l'opéra national était tristement négligé, et l'on peut dire à sa louange qu'il continua l'œuvre de réparation de son prédécesseur avec tact et avec zèle. Sur son conseil, le répertoire du Théâtre Maryinsky, le foyer de l'opéra national à Saint-Pétersbourg, a été établi avec largeur, et quoique quelques opéras nationaux aient été injustement ignorés, NAPRAVNIK a réalisé un sérieux progrès sur le passé. Des représentations mémorables d'*Une vie pour le Tsar,* de GLINKA, d'*Eugène Oniéguine,* de l'*Opritchnik* et de la *Dame de Pique,* de TCHAÏKOVSKY, et des opéras de RIMSKY-KORSAKOV, de sa première comme de sa dernière période, ont marqué son règne de directeur. Sous sa direction, l'orchestre de l'Opéra impérial est devenu l'un des plus réputés et des mieux disciplinés du monde. Il a aussi travaillé sans relâche à élever la condition sociale et la culture des musiciens.

Comme compositeur, NAPRAVNIK n'est pas excessivement original. Sa musique a les défauts et les qualités qui, généralement, se rencontrent côte à côte dans les œuvres de ceux qui sont en même temps directeurs. Ses opéras, comme on peut l'attendre d'un musicien aussi expérimenté, sont solidement construits et tiennent compte de la force des solistes et de l'emploi qu'on peut faire des masses chorales. D'autre part, ils renferment trop d'esprit d'imitation, et les jets de vraie inspiration musicale ne se font sentir que trop rarement. Son premier opéra, *Les Bourgeois de Nijni-*

*Novgorod* (1), fut représenté au Théâtre Maryinsky en 1868. Le libretto de N. Kalachnikov rapporte un épisode de la même époque agitée de l'histoire russe que celle d'*Une Vie pour le Tsar,* alors que Minine, le boucher héroïque de Nijni-Novgorod, rassembla ses concitoyens et marcha avec le boyard Pojarsky à la défense de Moscou. Le sentiment national comme il est exprimé dans la musique de Napravnik semble froid et conventionnel comparé à celui de Glinka ou de Moussorgsky. Les chœurs sont souvent intéressants, particulièrement un en style d'église qui se chante aux noces de Kouratov et d'Olga — le héros et l'héroïne de l'opéra — et qui, comme le dit Tchéchikine, est construit sur un thème emprunté à Bortniansky et très noblement travaillé. Dans son ensemble, par la nature de son sujet, l'œuvre a souffert d'être en compétition avec le grand opéra patriotique de Glinka. Tchaïkovsky en pensait beaucoup de bien, et faisait remarquer qu'elle retenait l'attention de l'auditoire du commencement à la fin, grâce au sens magistral de la gradation que possédait Napravnik, tandis qu'il déclarait l'orchestration brillante, mais jamais transcendante.

Une œuvre plus mûrie est *Harold,* opéra en cinq actes et neuf scènes, représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en novembre 1886, avec tous les avantages possibles en ce qui concerne la mise en scène et les costumes. Vassiliévitch, Melnikov et Stravinsky tinrent les principaux rôles masculins, tandis que Pavlovskaya et Slavina créèrent les deux principaux rôles féminins. Le succès de l'opéra fut immédiat; l'auditoire fit bisser plusieurs morceaux, mais ce fut jusqu'à un certain point un *succès d'estime,* car l'œuvre, qui est plutôt déclamatoire que lyrique, con-

(1) *Les Bourgeois de la Ville-Basse* serait une traduction plus littérale du titre, mais elle serait incompréhensible aux étrangers.

tient beaucoup de récitatifs monotones et — parce qu'elle a une forme plus moderne et plus wagnérienne — les beaux effets choraux, qui donnaient de l'intérêt au premier opéra de NAPRAVNIK, manquent dans celui-ci. *Harold* fut joué à Moscou et à Prague en 1888. Le troisième opéra de NAPRAVNIK, *Doubrovsky*, fut donné au Théâtre Maryinsky en 1895 et s'achemina bientôt vers Moscou, d'où il fit le tour des théâtres de province, et poursuivit son chemin jusqu'à Prague en 1896, et à Leipzig en 1897. Le libretto fait par MODESTE TCHAÏKOVSKY, frère du compositeur, tiré du conte byronien ultra-romantique de POUCHKINE, *Doubrovsky*, n'est pas très inspirateur. Les qualités si dramatiques et si émouvantes de l'histoire ont été effacées sans pitié dans cette adaptation insipide à des buts lyriques. La musique s'adapte au livret dans ses qualités faciles et ses réminiscences; mais ce chef expérimenté écrit surtout pour les chanteurs, l'orchestre étant subordonné aux effets vocaux. La mise en musique des vers charmants de Coppée : « Ne jamais la voir, ni l'entendre », sous la forme d'un solo pour Doubrovsky, a été intercalée dans l'opéra.

Le quatrième opéra de NAPRAVNIK, *Francesca da Rimini*, est composé sur un libretto de E. PONOMARIEV, basé sur *Francesca et Paolo*, de STEPHEN PHILLIP. Il fut présenté au public en novembre 1902, les rôles principaux étant créés par ce couple si bien doué, Nicholas et Médéa Figner. Quoiqu'il soit moins populaire que *Harold* ou *Doubrovsky*, sa valeur musicale est incontestablement plus grande, car même si le compositeur n'a pu complètement se libérer de l'influence de *Tristan et Isolde* de WAGNER, le sujet lui a cependant inspiré une musique très expressive et touchante, particulièrement dans la scène où les malheureux amants, lisant l'histoire de Lancelot, scellent leur destinée par un suprême et coupable baiser, ainsi que dans le duo d'amour du troisième acte. A côté de ces opéras,

Napravnik a composé un Prologue et six chœurs pour le poème dramatique *Don Juan,* du comte Alexis Tolstoï.

Sans avoir beaucoup d'influence, le nom de Paul Ivanovitch Blaramberg ne peut être omis de l'histoire de l'Opéra russe. Fils d'un général distingué d'origine française, il naquit à Orenbourg, le 14/26 septembre 1841. Sa première impulsion vers une carrière musicale lui fut donnée par le Cercle de Balakirev, mais ses relations avec l'école nationaliste doivent avoir été plutôt flottantes, parce que pendant plusieurs années il fit un long séjour à l'étranger, et qu'à son retour en Russie, en 1870, il se fixa à Moscou, où il partagea son temps entre sa collaboration au journal *Viedomosty,* de Moscou, et l'enseignement de la théorie à l'Ecole philharmonique. Plus tard, il alla vivre dans une propriété qu'il possédait en Crimée.

Blaramberg a écrit en tout cinq opéras. Les *Skomorokhi* (les Jongleurs), opéra comique en trois actes, tiré d'une des comédies d'Ostrovsky, fut composé en 1881 et fut joué en partie par les élèves de la classe d'opéra de la Société Philharmonique de Moscou, au Petit Théâtre, en 1887. L'opéra est un curieux mélange de parties écrites à la manière déclamatoire de Dargomijsky, sans son réalisme expressif, et d'autres parties dans le style conventionnel de l'opéra bouffe, dégénérant parfois en chansons burlesques. Il contient cependant quelques morceaux réussis de style populaire, particulièrement le duo d'amour, à mesure $\frac{5}{4}$, qui montre l'influence de l'école nationale. La musique de *La Jeune Roussalka* a plus de cohésion, étant écrite avec un sens plus sûr de la forme. Il y a des pages fraîches et agréables dans cette œuvre, où la couleur locale est employée avec simplicité. Le troisième opéra de Blaramberg, *Marie de Bourgogne,* est une œuvre plus prétentieuse, évidemment inspirée par Meyerbeer. Le sujet est emprunté au drame de Victor Hugo, « Marie

Tudor ». Il fut joué à l'Opéra Impérial de Moscou, en 1888. Pour son quatrième opéra, Blaramberg n'a pas été heureux dans le choix de son libretto, qui est basé sur une des « Chroniques dramatiques » d'Ostrovsky, *Touchino* — une pièce historique plutôt ennuyeuse, datant de 1606, époque de la régence de Boris Godounov. Une manière de le traiter, forte, directe, simple, telle que l'aurait employée Moussorgsky, aurait seule pu donner au sujet un intérêt dramatique, tandis que Blaramberg l'a enveloppé d'une musique plutôt conventionnelle et insipide. Cependant, en commun avec les *Skomorokhi,* l'œuvre renferme quelques traits admirables de couleur nationale, le compositeur imitant le style des chants populaires avec grand succès. La cinquième œuvre dramatique de Blaramberg, intitulée *La Vague* (Volna), est décrite comme une « idylle en deux actes»; le sujet est emprunté au « Don Juan » de Byron : l'épisode de l'amour de Haydée pour Don Juan, qui est jeté à ses pieds « à demi mort par la mer. » Tchéchikine dit de cette œuvre : « Elle consiste en une série de duos et de trios avec des danses orientales et une ballade pour voix de basse par-dessus le marché, destinées à varier un peu, mais n'ayant aucun rapport avec l'intrigue. La musique présente des réminiscences de Gounod, la mélodie est populaire mais non banale, et embellie par des fioritures orientales. » Une atmosphère de grandeur orientale règne dans tout l'opéra; on doit l'attribuer au long séjour du compositeur en Crimée.

Un nom plus célèbre dans les annales de la musique russe est celui d'Anton Stepanovitch Arensky, né au Vieux Novgorod, en 1861. Fils d'un médecin, il reçut son éducation musicale au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il étudia sous la direction de Rimsky-Korsakov. Lorsqu'il quitta cette institution, en 1882, il fut nommé professeur au Conservatoire de Moscou. Il était aussi membre du Conseil de l'Ecole Synodale de

la musique religieuse de Moscou, et il dirigea les concerts de la Société chorale russe pendant plus de sept ans. En 1894, Balakirev le recommanda pour le poste de directeur de la Chapelle Impériale de Saint-Pétersbourg, poste qu'il occupa jusqu'en 1901. Le premier opéra d'Arensky, *Un Rêve sur le Volga,* fut joué à l'Opéra Impérial de Moscou en décembre 1892. L'œuvre ne fut donnée à Saint-Pétersbourg qu'en 1903 au Palais du Peuple. Le sujet est semblable à la comédie d'Ostrovsky, « le Voyévode », que l'auteur dramatique lui-même avait arrangée pour Tchaïkovsky, en 1867. Tchaïkovsky, comme nous l'avons vu, avait détruit la plus grande partie de l'opéra qu'il avait écrit sur ce libretto, mais le manuscrit du livre était resté intact, et, en 1882, à la requête d'Arensky, il le lui passa avec « sa bénédiction ». Arensky traita le sujet dans un autre esprit que Tchaïkovsky; il donna à sa musique une plus grande force et une plus grande vérité dramatiques et tira mieux parti de l'élément russe contenu dans la pièce. La scène intitulée le « Rêve du Voyévode », au quatrième acte, dans laquelle on entend les cris effrayants que pousse dans un cauchemar le coupable vieux Voyévode, contraste d'une façon étrange avec la berceuse enfantine chantée par la vieille femme tandis qu'elle berce l'enfant au berceau. Dans l'emploi des mélodies populaires, Arensky suit le système de Melgounov du « mineur naturel », et l'usage qu'il fait des thèmes nationaux est toujours juste et intéressant. Son harmonisation et ses variations sur le thème familier « près de Mère Volga » est un excellent exemple de son habileté à cet égard. Chez Arensky, la mélodie n'a pas les ondulations et la force soutenue de Tchaïkovsky, mais sa tendance est lyrique et romantique, plutôt que réaliste et déclamatoire, et son emploi de l'arioso dénote de l'ampleur et de la netteté de contour.

Le second opéra d'Arensky, *Raphaël,* fut composé pour le premier Congrès des artistes russes tenu à

Moscou, ce qui nous donne l'indice du choix de son sujet. La première représentation de l'opéra eut lieu en avril 1894, et dans l'automne de l'année suivante il fut donné au Théâtre Maryisnky à Saint-Pétersbourg. Le rôle de Raphaël, écrit pour voix de femme, fut chanté par Slavina, la Fornarina étant représentée par Mravina. L'œuvre consiste en une série de petits camées musicaux délicatement ciselés. Par sa tendresse et sa fantaisie douce et romantique, la musique rappelle souvent celle d'*Eugène Oniéguine* de Tchaïkovsky; mais elle est plus étroitement unie au texte, et une plus grande attention est donnée à l'accentuation naturelle des paroles. Entre *Raphaël* et son dernier opéra, *Nal et Damyanti,* Arensky a mis en musique le poème de Pouchkine, « La Fontaine de Bakhchisaraï », pour la commémoration du centenaire de la naissance du poète. L'analyse de cette œuvre ne rentre pas dans mon cadre; je la mentionne néanmoins parce qu'elle montre un grand progrès sur les œuvres vocales antérieures d'Arensky, et qu'elle conduit à la maturité qui se fait jour dans *Nal et Damyanti.*

Le libretto de cet opéra fut préparé par Modeste Tchaïkovsky sur la traduction libre du poème de Rückert par Joukovsky. *Nal et Damyanti* fut tout d'abord représenté à l'Opéra de Moscou, en janvier 1904. Quelques influences extérieures se font encore sentir dans cette œuvre, mais elle procède maintenant de Wagner plutôt que de Tchaïkovsky. L'ouverture d'orchestre, un des plus beaux morceaux de l'œuvre, se joue de temps en temps dans les salles de concerts; elle dépeint la lutte entre les esprits de la lumière et ceux des ténèbres, qui forme la base de ce poème oriental. Cet opéra est de toutes les œuvres d'Arensky celle qui convient le mieux à la scène; le libretto est bien écrit, l'intrigue retient l'attention, et les effets scéniques se succèdent rapidement. Ici Arensky a rejeté la tendance à la peinture miniaturiste, plus ou

moins perceptible dans ses premières œuvres dramatiques, et son opéra est construit d'une manière plus large et plus forte. Il est malheureux, cependant, qu'il montre encore un manque de complète indépendance musicale comme Tchéchikine le remarque : « de Tchaïkovsky à Wagner, c'est une modulation assez brusque ! »

C'est à Moscou, où l'influence de Tchaïkovsky subsiste encore chez ses disciples directs, comme Rachmaninov, Grechyaninov et Ippolitov-Ivanov, qu'il faut chercher peut-être la base de « l'école » qui existe maintenant en Russie.

Serge Vassilievitch Rachmaninov, né en 1873, bien connu à l'étranger comme pianiste et compositeur de musique instrumentale, fut un élève du Conservatoire de Moscou, où il étudia sous la direction du Tanéiev et Arensky. La musique dramatique ne semble pas avoir beaucoup d'attrait pour ce compositeur. Son opéra en un acte, *Aleko,* dont le sujet est emprunté au poème de Pouchkine, *Les Tziganes,* a été écrit pour obtenir le diplôme du Conservatoire, en 1892; il eut l'honneur d'être représenté au Théâtre Impérial de Moscou à la saison suivante. *Aleko* fut donné à Saint-Pétersbourg au Palais Tauride pendant la célébration du centenaire de Pouchkine en 1899. Chaliapine prit part à la représentation. C'est un mélange du style déclamatoire et du style lyrique, et quoique la musique ne soit pas extraordinairement originale, elle est agréable et sympathique.

Alexandre Tikhonovitch Grechyaninov, né le 13/25 octobre 1864, à Moscou, entra au Conservatoire de sa ville natale, où il fit du piano sa principale étude, sous la direction de Vassily-Safonof. En 1893, il entra au Conservatoire de Saint-Pétersbourg pour apprendre la composition avec Rimsky-Korsakov. L'année suivante, un quatuor fait par lui obtint le prix au concours ouvert par la Société de musique de chambre de Saint-

Pétersbourg. Il écrivit la musique de la *Fille de Neige*, d'Ostrovsky, et des drames historiques du *Tsar Féodor* et d'*Ivan le Terrible*, du comte Alexis Tolstoï avant de se mettre à composer l'opéra *Dobrynia Nikititch*, sur le sujet d'une des anciennes légendes nationales (ou *Bylini)*. L'introduction et le troisième acte de cette œuvre furent d'abord donnés en public, en février 1903, à l'un des concerts populaires de Schérémétiev. Au printemps suivant, l'opéra tout entier fut représenté à l'Opéra Impérial avec Chaliapine dans le rôle principal. C'est une œuvre lyrique et pittoresque. Kachkine décrit la musique comme étant agréable et limpide, même dans les scènes où la nature du sujet réclamerait une musique plus forte et plus vigoureuse. Evidemment *Dobrynia Nikititch* doit beaucoup à *Russlane et Lioudmilla* de Glinka, et à *Prince Igor* de Borodine.

Un autre musicien, visiblement influencé par Tchaïkovsky, est Michaël Ippolitov-Ivanov (né en 1859), élève distingué de Rimsky-Korsakov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Plus tard, il fut nommé directeur de l'Ecole musicale et de l'Opéra à Tiflis, dans le Caucase, où son premier opéra, *Ruth*, fut représenté en 1887. En 1893, il accepta la place de professeur au Conservatoire de Moscou et devint le chef de la troupe privée d'opéra. Ippolitov-Ivanov se montre grand connaisseur de la musique des races caucasiennes et aussi des vieilles mélodies hébraïques. Il fit bon usage de ces dernières dans *Ruth*, un gracieux opéra idyllique, dont le libretto ne se tient pas strictement à la tradition biblique. En 1900, le second opéra d'Ippolitov-Ivanov, *Assya*, — livret emprunté au conte de Tourguéniev qui porte le même titre — fut représenté à Moscou par la troupe privée d'opéra. La tendre mélancolie de la musique reflète l'influence d'*Eugène Oniéguine* de Tchaïkovsky, mais, par contraste, cet

opéra renferme quelques scènes gaies de la vie des étudiants allemands.

A la liste des compositeurs précédents, nous pouvons ajouter le nom de Vassily Sergueivitch Kalinnikov (1866-1900), connu à l'étranger par ses symphonies en *sol* mineur et en *la* majeur. Il composa la musique de la pièce du comte Alexis Tolstoï, *Tsar Boris* (Petit Théâtre, Moscou, 1897), et le prologue d'un opéra intitulé *L'An 1812,* qui ne fut jamais terminé à cause de la maladie et de la mort prématurée du musicien. Kalinnikov eut à peine le temps de dépasser sa première phase d'adoration pour Tchaïkovsky.

Un autre compositeur moscovite, de tempérament tout à fait différent de celui d'Ippolitov-Ivanov et de Kalinnikov est Serge Ivanovitch Tanéiev, qu'il ne faut pas confondre avec son neveu A.-S. Tanéiev, compositeur d'un opéra dans le style français intitulé *La Revanche de l'Amour.* Serge Ivanovitch Tanéiev naquit le 13/25 novembre 1856 (1), dans le Gouvernement de Vladimir. Il étudia sous Nicholas Rubinstein et Tchaïkovsky, au Conservatoire de Moscou, et débuta comme pianiste dans l'un des concerts de la Société impériale de musique russe, en 1875. Il resta l'ami de Tchaïkovsky, longtemps après avoir cessé d'être son élève, et parmi les lettres qu'ils échangèrent dans les années subséquentes, il y en a une publiée dans *La vie et les lettres de Tchaïkovsky,* datée du 14/26 janvier 1891, qui semble être une réponse à cette question : *Comment l'opéra devrait-il être écrit ?* A cette époque, Tanéiev travaillait son *Oreste,* la seule œuvre de cette sorte qu'il ait jamais composée. Le libretto tiré de la tragédie eschylienne est l'œuvre de Benkstern, et possède un grand mérite littéraire. *Oreste,* quoique décrit par Tanéiev comme une trilogie, est en réalité un opéra en trois actes, intitulé : 1° Agamemnon ; 2° Choephoroe; 3° Euménides. Ni dans le choix de son sujet, ni dans sa manière de le traiter, Tanéiev n'a

(1) Tanéiev mort en 1916.

suivi le conseil que lui donnait Tchaïkovsky dans la lettre mentionnée plus haut. Peut-être n'était-ce pas dans sa nature d'écrire un opéra « juste comme il lui venait, » d'exprimer facilement l'émotion. Il n'essaya pas non plus d'écrire une musique de style archaïque; au contraire, *Oreste* est, à bien des égards, un opéra purement wagnérien. L'emploi des *leitmotiv* est fréquent, mais moins systématique que dans la musique wagnérienne ultérieure. L'opéra, quoique un peu froid et pénible, ne manque pas de grandeur; il est évidemment l'œuvre d'un musicien de haute culture. Si les thèmes principaux sont de courte haleine, ils sont souvent très expressifs. Ceci est le cas du *leitmotiv* de l'ordalie d'Oreste, qui se dégage d'une manière prononcée dans la première partie de l'œuvre, et qui forme aussi le motif de la courte introduction à la trilogie.

Vers la fin du dernier siècle, les tendances esthétiques désignées sous les noms d' « impressionnisme », de « décadence » et de « symbolisme », suivant les points de vue où l'on se place pour les discuter, commencèrent à se manifester dans l'art russe comme résultat d'une réaction partielle contre le puissant réalisme de 1860 à 1870, et aussi contre le romantisme académique qui fut la note dominante de l'Ecole russe cosmopolite. Ce que Debussy avait retiré de son étude de Moussorgsky et d'autres compositeurs russes, les Slaves commencèrent alors à le reprendre avec intérêt aux membres de la jeune école française. Le tribut flatteur d'imitation, jusqu'ici offert à Glinka, à Tchaïkovsky et à Wagner, fut transféré à Gabriel Fauré, à Debussy et à Ravel. Ce nouveau courant d'idées est manifeste chez deux compositeurs.

Vladimir Ivanovitch Rébikov (né en 1866) reçut la majeure partie de son éducation musicale à Berlin et à Vienne. A son retour en Russie, il se fixa pendant un certain temps à Odessa où son premier opéra, *Dans*

*la tempête,* fut représenté en 1894. Quelques années plus tard, il fonda une nouvelle branche de la Société impériale de musique russe à Kichiniev; mais, en 1901, il se fixa définitivement à Moscou. Rébikov a exprimé son propre *credo* musical dans les termes suivants : « La musique est le langage des émotions. Nos émotions n'ont ni point de départ, ni forme définie, ni fin. Quand nous les transmettons par la musique, ce devrait être en nous plaçant à ce point de vue (1). » D'accord avec cette théorie, la musique de Rébikov, quoiqu'elle soit originale, laisse une impression de vague et de manque de forme, non pas, cela va sans dire, en la comparant aux derniers exemples du modernisme, mais en la comparant à ce qui la précédait immédiatement dans la musique russe. Dans son premier opéra, *Dans la tempête,* tiré de la légende de Korolenko, *Le Murmure de la forêt* (Liess Choumit), l'influence de Tchaïkovsky est encore apparente. Sa seconde œuvre, l'*Arbre de Noël,* fut représentée au Théâtre de l'Aquarium à Moscou en 1903. Tchéchikine dit que le libretto est une combinaison d'un des contes de Dostoïevsky avec *La petite marchande d'allumettes,* de Hans Andersen, et l'*Hannele,* de Hauptmann. Le contraste entre les tristes réalités de la vie et les brillantes visions de Noël se prête de lui-même aux effets scéniques. La musique est intéressante, en raison de ses tendances modernes. L'opéra contient plusieurs morceaux d'orchestre qui semblent avoir échappé à l'attention de chefs entreprenants — une valse, une marche de gnomes, une danse de masques, et une danse de poupées chinoises.

Le second compositeur que j'ai cité comme donnant des signes de l'influence impressionniste française est Serge Vassilenko (né en 1872 à Moscou). Il se fit connaître au public en 1902, avec une cantate,

(1) Tiré de l'article écrit sur ce compositeur dans l'édition russe du Dictionnaire musical de Riemann 1904.

*La légende de la cité de Kitezh.* Comme l'*Aleko,* de Rachmaninov, c'était aussi une œuvre de diplôme. L'année suivante, elle fut donnée sous forme d'opéra par la Troupe privée d'opéra à Moscou. J'ai déjà donné l'analyse, dans le chapitre consacré à Rimsky-Korsakov, de cette belle légende mystique de la cité qui fut miraculeusement sauvée des Tartares par les prières ferventes de ses habitants. Il me reste à dire que la manière de Vassilenko de traiter le sujet est à bien des égards forte et originale. Il réussit admirablement à faire revivre l'atmosphère tantôt fantasque, tantôt austère de l'ancienne Russie, et tire des mélodies slaves et tartares des contrastes à effet. L'œuvre, qui ne semble pas avoir été inscrite au répertoire des opéras, est digne de l'étude de ceux qui s'intéressent à la musique populaire.

Il est peu intéressant d'offrir à mes lecteurs une simple liste de noms, mais la place ne me permet pas de faire davantage à l'égard des compositeurs suivants :

G. A. Kazachenko (né en 1858), Petit-Russien d'origine, a écrit deux opéras: le *Prince Sérébryany* (1892) *Pan Sotnik* (1902) (1) qui ont eu quelque succès. A. N. Korestchenko, le compositeur du *Festin de Belschatzar* (1892), l'*Ange de la mort* (Lermontov) et *le Palais de glace* (Gogol) fut représenté à Saint-Pétersbourg en 1897; et Lissenko, appelé parfois « le Glinka Petit-Russien », compositeur de toute une série d'opéras qui jouissent d'une certaine popularité dans les provinces méridionales de la Russie.

Cette liste n'est pas absolument complète, car la proportion de compositeurs russes qui ont produit des œuvres dramatiques est frappante dans l'histoire artistique de ce pays — phénomène qui peut être attribué à l'encouragement donné aux musiciens par le

(1) *Pan* est le titre de la petite noblesse polonaise, *Sotnik* désigne littéralement un centurion, grade militaire.

nombre toujours croissant de théâtres disséminés sur toute la surface de l'empire.

Comme nous l'avons vu, tous les représentants les plus célèbres de la musique russe, qu'ils appartiennent au mouvement nationaliste ou non, se sont occupés de l'opéra. Il y a cependant de notables exceptions, Anatole Constantinovitch Liadov (né en 1855) et Alexandre Constantinovitch Glazounov (né en 1865) firent tous deux partie, au moins pendant un certain temps, des cercles de Balakirev et de Bélaïev; mais ni l'un ni l'autre ne se sont sentis attirés vers la musique dramatique. Glazounov, il est vrai, a écrit quelques remarquables ballets qui ont eu du succès — *Raymonde* et *Les Saisons* — mais il n'a manifesté aucune inclination pour le style dramatique.

L' « opéra-ballet » qui n'est pas, comme on le dit fréquemment à notre époque, une nouvelle forme de l'art dramatique, mais simplement la renaissance d'une ancienne forme, a attiré l'attention des successeurs de Rimsky-Korsakov (1). En même temps il faut observer que l'emploi de ce terme pour *La Nuit de mai* et *Le Coq d'Or* n'est pas corroboré par ce que le compositeur a inscrit lui-même sur la page du titre.

Dans ce moment, le monde musical attend impatiemment la parution du premier opéra d'Igor Stravinsky, *Le Rossignol* (*). Par ses ballets l'*Oiseau de feu, Petrouchka* et le *Sacre du Printemps*, ce compositeur a éveillé en nous un *crescendo* d'intérêt, une curiosité intense à l'égard de ce qu'il produira encore. Jusqu'ici, nous ne le connaissons que comme compositeur d'œuvres instrumentales extrêmement originales, et souvent brillantes. Il est difficile de prédire de quelle manière il traitera l'élément vocal de la mu-

(1) Par exemple les ballets de la cour des XVI^me^ et XVII^me^ siècles étaient en réalité des opéras-ballets, puisqu'ils comprenaient des chants, des danses et des dialogues parlés.

(*) V. l'appendice p. 301.

sique. Cet opéra est en trois actes. Il est tiré du conte de HANS ANDERSEN intitulé l'*Empereur de la Chine et le Rossignol.* Il a été commencé il y a déjà plusieurs années, c'est pourquoi nous sommes préparés à quelque inégalité dans le style; mais on nous dit que la plus grande partie de l'œuvre porte la marque de la dernière manière de STRAVINSKY, et la nouveauté ainsi que l'indépendance fondamentale de la partition du *Sacre de printemps* nous permettent d'espérer dans *Le Rossignol* une œuvre d'une puissance extraordinaire.

Dès la fondation de ses théâtres, la Russie a toujours été bien servie en ce qui concerne les artistes étrangers. Toutes les grandes étoiles européennes ont été attirées par les cachets princiers offerts pour leur collaboration. Toutefois, l'opéra russe a dû se contenter longtemps d'artistes de second rang. Graduellement, le talent national fut cultivé, et des artistes indigènes parurent sur la scène, égaux à tous égards à ceux qui venaient de l'étranger. La Russie a toujours été riche de voix de basse et de baryton. Un des plus remarquables chanteurs du siècle dernier, O. A. Pétrov (1807-1878), avait une voix de basse-baryton de toute beauté s'étendant du *si* au *sol* dièse. Il fit ses débuts à l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg en 1830, dans le rôle de Zoroastre de *La Flûte enchantée.* STASSOV m'a souvent parlé de ce grand artiste, le favori dramatique de sa jeunesse. Peu d'étoiles dramatiques, au moins à cette époque — ainsi que le déclarait STASSOV — savaient éviter le ridicule à certains moments. PÉTROV fut une exception. C'était un grand acteur. Ses jeux de physionomie étaient variés et expressifs, sans la moindre exagération; il était pittoresque, puissant, gracieux et par dessus tout absolument libre de toute pose conventionnelle. Son interprétation des rôles d'Ivan Sousanine dans *Une Vie pour le Tsar,* du Meunier dans *La Roussalka,* de Leporello dans le *Convive de pierre,* et même à la fin de sa carrière, de Varlaam

dans *Boris Godounov* était inimitable par sa profondeur de sentiment, sa vérité historique, sa compréhension intellectuelle et sa sincérité. Au point de vue artistique, Pétrov engendra Chaliapine.

A Pétrov succéda Melnikov, un artiste autodidacte qui jouait admirablement bien les rôles de Russlane, du Meunier et de Boris Godounov. Parmi les vraies basses, Karyakine possédait une voix phénoménale, mais pas très cultivée. Un artiste comparait une fois avec justesse sa voix, quant à la puissance, la profondeur et la rondeur, à une rangée de barils en bois de chêne.

Dans ses *Souvenirs de l'Opéra,* Cui parle des artistes suivantes, qui furent des étoiles au Théâtre Maryinsky à Saint-Pétersbourg, entre 1872 et 1885 : Menchikova, qui possédait un soprano puissant, d'une rare beauté; Raab, bien douée au point de vue musical; Levitskaya, qui se distinguait par ses qualités sympathiques, et Pavlovskaya, une artiste remarquablement intelligente et habile. Mais ses plus beaux souvenirs de cette époque se concentrent sur Platonova. Sa voix n'était pas d'une beauté exceptionnelle, mais l'artiste était si bien douée, et son jeu si expressif, qu'elle ne manquait jamais de faire une profonde impression. « Comme elle aimait l'art russe, dit Cui, et avec quelle dévotion elle le servait en comparaison de la plupart des chanteurs favoris de l'époque ! Aucun de nous, compositeurs nationaux, que nous fussions jeunes ou vieux, n'aurait pu se passer d'elle. Tout le répertoire russe reposait sur elle, et elle portait ce fardeau courageusement et triomphalement.» Ses meilleurs rôles furent Antonida dans *Une Vie pour le Tsar,* Natacha dans *La Roussalka,* Marina dans *Boris Godounov* et Donna Anna dans le *Convive de pierre.*

Parmi les contraltos, les plus populaires furent, après Léonova, Lavrovskaya et Kroutikova. Les ténors Nikolsky, Orlov et Vassiliev avaient tous de belles voix. Orlov excellait en Michaël Toucha dans la *Jeune fille*

*de Pskov;* tandis que le meilleur rôle de Vassiliev était celui du roi de Bérendéï dans *la Fille de Neige,* de Rimsky-Korsakov. Un autre ténor, dont la réputation fut principalement établie à l'étranger, était Andréiev.

Plus tard, entre 1880 et 1890, Kamenskaya, un beau soprano, était inimitable dans le rôle de Rognéda (Siérov) et dans la *Pucelle d'Orléans* de Tchaïkovsky. Dolina, un mezzo-soprano riche et puissant, excellait dans Ratmir du *Russlane,* de Glinka. Slavina, dont le plus grand succès fut la Carmen de Bizet, et Moravina, au soprano léger et *coloratura,* étaient les deux favorites de l'époque. A cette époque appartiennent aussi les triomphes des Figner — mari et femme. Médéa Figner était supérieure dans Carmen, et son mari faisait aussi un admirable Don José, mais c'est comme créateur du rôle de Lensky dans *Eugène Oniéguine* et dans celui de Hermann dans *La Dame de Pique,* qu'il vivra dans la mémoire du public russe.

En Féodor Ivanovitch Chaliapine, la Russie possède probablement le plus grand artiste dramatique vivant. Né le 1/13 février 1873 dans la vieille cité pittoresque de Kazan, il est d'origine campagnarde. Il ne reçut aucune éducation dans son enfance, et en ce qui regarde sa culture intellectuelle et sa culture musicale, il est un autodidacte absolu. On dit que, pendant un certain temps, il a travaillé chez un cordonnier, dans la même rue où Maxime Gorky travaillait dans le sous-sol d'un boulanger, qu'il a si exactement dépeint dans son conte *Vingt-six et un.* Pendant quelque temps, Chaliapine chanta dans le chœur de l'archevêque, mais, à 17 ans, il se joignit à une troupe locale d'opérette sur le point de faire banqueroute. Lorsqu'aucun salaire ne venait, il gagnait une maigre pitance en fréquentant les gares et en faisant l'ouvrage d'un commissionnaire. Il fut souvent en danger de mourir de faim. Plus tard, il s'engagea dans une troupe itinérante de Petits-Russiens, qui se rendaient dans les régions

de la Mer Caspienne et du Caucase. Dans cette tournée, il chanta et dansa quand l'occasion le réclamait. En 1892, il se trouvait à Tiflis, quand sa voix et ses talents attirèrent l'attention du chanteur bien connu Oussatov, qui lui donna des leçons et le fit engager à l'Opéra de cette ville. Il fit donc ses débuts à Tiflis, dans *Une Vie pour le Tsar*. En 1894, il chanta à Saint-Pétersbourg au Théâtre d'été de l'Aquarium et aussi au Théâtre Panaevsky. L'année suivante, il fut engagé au Théâtre Maryinsky, mais les autorités ne semblent pas du tout s'être rendu compte qu'en Chaliapine elles avaient acquis un second Pétrov. Il ne paraissait pas fréquemment sur la scène. Ce ne fut qu'en 1896, quand l'avocat millionnaire Mamantov paya le dédit qui lui permettait de briser son contrat avec l'Opéra Impérial, pour se joindre à la Troupe privée d'Opéra à Moscou, que Chaliapine connut enfin le succès et la gloire. Il devint aussitôt l'idole des Moscovites, et ses admirateurs de Saint-Pétersbourg et de la province faisaient le voyage pour venir l'entendre. Quand je me rendis à Saint-Pétersbourg, en 1897, je trouvai Vladimir Stassov plein d'enthousiasme pour le génie de Chaliapine. Malheureusement pour moi, la saison de la Troupe privée d'Opéra venait de finir; mais j'appris de seconde main à connaître et à apprécier Chaliapine dans tous ses grands rôles. En 1899, l'Opéra Impérial de Moscou l'engagea avec un salaire de 60,000 roubles par année ! Sa réputation s'étendit bientôt à l'étranger, et on le demanda à Monte-Carlo, à Buenos-Ayres et à Milan; il se maria dans cette dernière ville, et s'y installa pour un temps. Au commencement de ce siècle, il fit des tournées à New-York et à Paris, et finalement, par l'intermédiaire de Sir Joseph Beecham, Londres eut l'occasion d'entendre ce grand artiste pendant la saison de 1913. En me parlant de ses expériences faites à Londres, Chaliapine était profondément ému et très étonné de l'accueil enthousiaste fait

à lui et à ses compatriotes. Naturellement, on lui avait dit que nous étions un peuple froid et flegmatique, mais il trouva au milieu de nous une chaleur de cœur et une sincérité qu'il n'avait encore jamais rencontrées en dehors de la Russie.

L'histoire plutôt romanesque de Chaliapine a été un sol fertile pour tous les récits sensationnels et les légendes créées autour de sa vie et de sa personnalité. Ils constituent des matériaux amusants pour des articles de journaux et des revues, mais, comme je m'occupe ici d'histoire plutôt que de fiction, je ne me permettrai de citer qu'une seule des anecdotes concernant sa carrière. L'incident me fut raconté par un célèbre musicien russe. Je ne garantirai cependant pas sa véracité; je ne la cite que pour ses côtés pittoresques et dramatiques. Il y a quelques années, le chœur de l'Opéra Impérial désirait présenter une pétition à l'Empereur. On décida qu'à une des premières scènes de *Boris Godounov*, le rideau se relèverait, et que le chœur serait vu à genoux dans une attitude de supplication, les visages tournés vers la loge impériale, tandis que son représentant offrirait la pétition à la « Majesté » qui assisterait à l'Opéra ce soir-là. Quand le rideau se leva pour la seconde fois, il offrit un spectacle inattendu. Chaliapine, qui ne savait rien de la présentation d'une pétition par le chœur, n'avait pas quitté la scène à temps. Aussi, au milieu de la foule des humbles pétitionnaires se trouvait le Tsar Boris — digne, colossal, véritable personnification de l'autorité royale dans sa superbe robe de drap d'or, avec la couronne de Monomakh sur la tête. Pendant un instant palpitant, le Tsar Boris se trouva face à face avec le Tsar Nicholas II, puis, grâce à une prompte impulsion née de la coutume, du bon goût, ou de l'esprit inné de loyauté, qui se trouve dans tout cœur russe, la situation dramatique prit fin. Le Tsar Boris plia le genou, se mêla à la foule suppliante, et l'étiquette triompha,

au grand désappointement d'un contingent de jeunes révolutionnaires exaltés, qui avaient espéré le voir briser jusqu'au bout toutes les conventions sociales.

En Russie, où une sorte de *leitmotiv* politique accompagne une grande personnalité pendant toute sa vie, lors même qu'elle désirerait s'en débarrasser, on a essayé d'identifier Chaliapine avec le parti radical extrême. Il est beaucoup plus près de la vérité de dire qu'il est un patriote, avec tout ce que le mot comprend d'amour pour son pays tel qu'il est, et d'espoir pour ses destinées futures. Chaliapine ne pourrait être autre chose qu'un patriote, parce qu'il est Russe dans toute l'acception du mot. Quand on se trouve avec lui, les deux choses qui attirent l'attention immédiatement, sont sa force herculéenne et son *russianisme*. Il est Russe par sa sincérité et sa candeur, par sa grande sympathie, par une certaine simplicité enfantine, qui offre un charme particulier chez ce favori si populaire et tant aimé. Il est Russe aussi par ses émotions intenses, qui se manifestent si clairement dans l'expression de son visage. Lorsqu'il est silencieux et tranquille, il a le regard de tristesse presque tragique et de patiente endurance, commun aux paysans de la Grande Russie. Mais, soudain, tout son visage s'éclaire d'un sourire malicieux, et sa gaîté est franche et contagieuse.

En tant qu'acteur, sa plus grande qualité me semble être son don extraordinaire d'identification avec les personnages qu'il représente. Chaliapine ne se contente pas de jouer un rôle, comme on dit ordinairement; il semble faire complètement abstraction de sa personnalité, de manière à ce que Boris Godounov ou Ivan le Terrible puissent nous apparaître réincarnés. Ceci pourrait passer pour un processus occulte, mais ce n'est qu'un art consommé. Tandis qu'il compose son rôle, sans égard aux conventions ou à l'opinion, Chaliapine ne néglige aucune étude accessoire qui

pourrait augmenter le réalisme de son interprétation. Il est impossible de le voir dans Ivan le Terrible ou dans Boris sans réaliser qu'il incarne l'histoire de ces époques qu'il fait revivre à son gré. Il a étudié de la même manière les chefs-d'œuvre de l'art russe, c'est l'opinion de tous ceux qui ont comparé la scène de la douleur tragique d'Ivan, près du cadavre d'Olga, dans la dernière scène de l'opéra de Rimsky-Korsakov, avec le terrible tableau de Riépine où le Tsar serre dans ses bras le cadavre de son fils qu'il vient de tuer dans un accès de rage insensée. L'agonie de remords et la pitoyable douleur sénile ont été transférées de la toile de Riépine dans la représentation vivante de Chaliapine, sans la révoltante suggestion de boucherie qui gâte l'œuvre du peintre. Parfois aussi Chaliapine tire une indication du modèle vivant. La tenue digne du vieux croyant Dositheus dans la *Khovanstchina,* de Moussorgsky, rappelle tout à fait la personnalité de Vladimir Stassov.

Voici une appréciation sur Chaliapine d'un intérêt spécial pour les chanteurs :

« Un des traits les plus frappants de sa technique est la fidélité d'élocution qui n'a rien de ce genre artificiel qui accompagne si fréquemment le genre dramatique. Sa diction s'égrène comme une belle cantilène, particulièrement dans son mezzo-voce qui — comme on pourrait à peine l'attendre d'un chanteur possédant une si belle voix de basse noble — est un des traits les plus saillants de son jeu. Il ne recherche jamais les effets vocaux, et sa voix est toujours subordonnée aux paroles. Cette manière de chanter est sûrement celle que Wagner réclamait continuellement de ses interprètes, mais elle est l'antithèse des « Aboiements de Bayreuth » saccadés, qui depuis quelques années dénaturent si tristement l'idéal de belle diction lyrique que possédait le maître. L'expression et la couleur que Chaliapine donne à son chant sont

si remarquables que l'on sent que son interprétation du *Doppelgänger* de SCHUBERT est géniale et ne peut être imitée par aucun autre chanteur contemporain. La portée de sa voix est très étendue, car, quoiqu'elle soit forte dans les tons graves, il manie son registre supérieur à sa volonté, d'une manière remarquable. Le *mi* d'en haut soutenu, par lequel il termine le grand air « Quand le roi partit pour la guerre », est émis en un délicat *pianissimo* qui ferait honneur à un ténor lyrique ou à un soprano. Cependant sa technique est d'un ordre si élevé qu'elle ne s'impose jamais à l'auditeur. Elle le sert toujours et ne le maîtrise jamais. Ses interprétations sont toujours personnelles, et c'est l'absence de tout ce qui est conventionnel dans sa manière de chanter l'air de la « Calomnie » du *Barbier* qui en fait une chose aussi délicieuse, si pleine d'humour, satisfaisant complètement les plus grandes exigences que l'on puisse avoir à l'égard d'un « *bel cantist* ». La raison n'en est pas difficile à trouver, car sa méthode est basée sur une maîtrise parfaite de la respiration profonde. C'est elle qui produit de si splendides résultats. Tout élève devrait écouter ce grand chanteur et tirer profit de son art » (1).

Quelques mots de conclusion sur les conditions actuelles de l'opéra en Russie. Elles ont beaucoup changé pendant ces trente-cinq dernières années. A Saint-Pétersbourg, le Théâtre Maryinsky, érigé en 1860, renouvelé en 1894, et plus ou moins réorganisé en 1900, fut pendant longtemps le seul théâtre utilisable pour l'opéra russe. dans la capitale. En 1900, le Palais du Peuple, avec un théâtre pouvant contenir 1,200 spectateurs, s'ouvrit par la représentation d'*Une Vie pour le Tsar*. Là, les chefs-d'œuvre de l'opéra national sont donnés de temps en temps à des prix populaires.

(1) Communiqué sur ma demande par mon ami M. Herbert Heyner, qui a fait une étude spéciale de Chaliapine, soit entendu directement à l'opéra, soit enregistré au gramophone.

L'opéra est aussi donné dans la grande salle du Conservatoire, autrefois le « Grand Théâtre », et occasionnellement dans le « Petit Théâtre ». A Moscou, le « Grand Théâtre », ou l'Opéra, est l'édifice officiel de la musique dramatique. Il a maintenant des rivaux tels que l'Opéra Zimine (administré par S. J. Zimine) et l'Opéra National. En 1897, la Troupe privée d'Opéra de Moscou fut formée dans le but de représenter les nouveautés de compositeurs russes, et, en général, d'encourager l'opéra national. Elle s'installa d'abord au Théâtre Solodovnikov sous l'administration de Vinter et la direction de Zeleny. Elle se développa bientôt quand S. Mamantov, un riche protecteur de l'art, la subventionna. Ippolitov-Yvanov en fut le directeur pendant ses jours de gloire (1897-1900) et toute une série d'opéras nationaux de Cui, de Rimsky-Korsakov, et d'autres furent magnifiquement montés. C'est à cette époque que Chaliapine commença à se faire connaître.

De nombreuses troupes privées d'opéra se formèrent en Russie vers la fin du siècle dernier. Tchéchikine en donne une liste s'élevant à plus de soixante, qui montèrent des opéras en province entre 1896 et 1903. En réalité, tout le pays, d'Arkangel à Astrakan, et de Vilna à Vladimir, semble avoir été envahi par ces directeurs entreprenants, et leur nombre s'est sans doute encore beaucoup accru pendant les dix dernières années. Quand nous y ajoutons les nombreux centres qui se vantent d'avoir un Opéra subventionné par l'Etat, il semble que les Russes n'ont pas à se plaindre à l'égard de cette forme d'amusement. Mais le pays est grand, et il y a encore des districts où la musique, bonne ou mauvaise, est une jouissance inconnue. Il ne faut pas nous imaginer que l'idéal de ces troupes privées de province soit toujours très élevé, ou que les opéras nationaux, si elles en jouent, soient montés comme nous sommes accoutumés à les voir

dans l'Europe occidentale. Nous espérons que le cas cité par un critique de Moscou, qui donnait la *Fille du Régiment*, de Donizetti, sous le titre de la *Fille du Régiment de la Grande Armée,* dans une version russe, dite l'œuvre d'une institutrice anglaise, avec une gravure de la bataille de Marengo comme toile de fond, a été tout à fait exceptionnel. Mais qu'il se donne des représentations médiocres, même dans un pays aussi avancé que la Russie en matière d'opéra, cela est certain.

En écrivant les dernières pages de ce livre, je dois dire que son titre ne me satisfait plus. « Une introduction à l'étude de l'Opéra russe » serait plus modeste et plus vrai, puisque traiter complètement le sujet n'était pas possible dans un volume de cette dimension. Bien des choses intéressantes ont été omises, et bien des questions auraient mérité d'être traitées plus à fond. Il est cependant un fait que j'ai essayé de faire ressortir dans ces pages d'une manière nette et accentuée : l'opéra russe est certainement une plante sortie du sol russe. Elle possède l'arome et le parfum de son pays natal « comme le vin a le goût du raisin dont il sort ». Ses racines s'enfoncent profondément dans la musique populaire où elles se sont étendues et ont fleuri naturellement et sans effort. Elles sont si profondément enfouies et si pleines de vitalité que rien n'a pu entraver leur croissance et leur expansion. Découragé par l'Eglise, ses germes ont survécu dans la musique populaire; négligé par les professionnels, il a trouvé un refuge dans le cœur des amateurs; refusé par les Théâtres d'Opéras impériaux, il s'est épanoui dans les salons d'une poignée d'enthousiastes. Il a toujours existé sous forme embryonnaire comme partie inhérente de la vie nationale, et quand, finalement, il fut reçu officiellement, il absorba prompte-

ment tout ce qu'on lui donna en fait d'appui et de sympathie, mais persista à étendre ses branches vigoureuses dans toutes les directions qui lui plaisaient. La persécution n'a pu le tuer, ni les protections le gâter, parce qu'il fait partie de l'âme du peuple. Puisse-t-il garder longtemps son idéalisme et sa saine vigueur !

## APPENDICE

A la page 290 de mon livre, j'ai mentionné la parution prochaine du premier opéra de STRAVINSKY, *Le Rossignol*. Je dois ajouter ici qu'il fut représenté à Paris et à Londres pendant la saison d'été de 1914. C'est un opéra féerique en trois actes, basé sur le conte poétique de HANS ANDERSEN, et le libretto offre un mélange de bouffonnerie et d'émotion dont STRAVINSKY sait user mieux que tout autre compositeur vivant.

L'empereur de la Chine désire entendre le chant du Rossignol. Dans le prologue du premier acte, un pêcheur chante un chant étrange et mystique :

« L'Esprit céleste tendit un filet,
Dans ce filet, il attrapa des poissons...
L'Esprit céleste les emporta dans sa demeure
Et les mit en liberté dans sa mer céleste.
Il les changea tous en oiseaux
Et leur octroya le don du chant. »

Alors le Rossignol mêle sa voix au chant du pêcheur, et l'oiseau est interrompu à son tour par l'arrivée du Chambellan, du Bonze et des courtisans qui se sont mis à la recherche du Rossignol pour leur empereur, conduits par une petite cuisinière qui sait où le leur faire entendre. Chemin faisant, ils ont pris

le mugissement d'une vache et le coassement des grenouilles pour le chant du Rossignol : « Quelle puissance, quelle beauté, une gorge d'argent ! » se sont-ils écriés. Mais la cuisinière les a détrompés. Quand ils voient et entendent le Rossignol lui-même, ils sont passablement désappointés. La petite fille persuade l'oiseau d'aller chanter dans le palais de l'Empereur.

Dans l'entr'acte qui précède le deuxième acte, on entend à l'orchestre les « courants d'air » accompagnant les allées et venues des chœurs qui préparent la fête des lanternes, « des lanternes d'or et des petites clochettes qui tintent ». Un voile de tulle diaphane est suspendu entre la scène et les spectateurs; il se lève lentement à mesure que la procession des «Grandeurs» s'avance aux sons grotesques d'une marche chinoise. L'Empereur est porté sous un dais, et placé sur un trône très élevé. Le Rossignol est perché sur un bâton d'or tenu par un serviteur. Pour obéir à l'ordre de l'Empereur, l'oiseau chante et émeut l'autocrate jusqu'aux larmes. Celui-ci offre au Rossignol de le récompenser, mais l'oiseau répond : « J'ai fait venir des larmes dans tes yeux... je n'ai pas besoin d'autre récompense. » L'émotion provoquée par cette scène est quelque peu dissipée lorsque les dames de la Cour remplissent d'eau leur bouche et essayent de faire des roulades imitant celles du Rossignol. Les Ambassadeurs du Japon entrent à ce moment, apportant à l'Empereur de la Chine un présent qui consiste en un grand coffret d'or, sur le couvercle duquel est perché un rossignol artificiel qui se met à chanter un chant sans âme. Quand il a fini, l'Empereur demande à entendre la voix du vrai Rossignol encore une fois, pour comparer, mais celui-ci a disparu. L'autocrate fâché prononce une sentence d'exil contre « l'oiseau brun », et décrète que le rossignol artificiel sera placé près de son lit sur un coussin de soie, avec le titre de

grand chanteur impérial de la chambre à coucher de l'Empereur.

Au troisième acte, l'Empereur est étendu sur un lit magnifique dans sa chambre à coucher. A son côté, il voit la Mort qui s'est emparée de sa couronne qu'elle a mise sur sa tête, de son sabre et de son drapeau. Un chœur des Esprits célestes annonce au monarque que ceux-ci représentent ses actions prêtes à assister à sa dernière heure. L'Empereur dit qu'il ne veut pas les entendre, et il réclame de la musique: « Qu'on apporte le grand tam-tam chinois pour que je n'entende pas ce qu'ils disent ! »

Mais le vrai Rossignol revient pour réconforter l'Empereur. Il chante, chante, et la Mort elle-même, désarmée par la beauté de son chant, consent à rendre la couronne, le sabre et le drapeau. Graduellement, sous l'influence de ce chant, la Mort relâche son étreinte, et l'Empereur recouvre ses forces. Il ne parvient pas à persuader le Rossignol de rester à la Cour, mais l'oiseau lui promet de revenir chanter pour lui chaque nuit. Les courtisans, croyant que leur empereur est mort, entrent en procession solennelle, mais ils le trouvent revêtu de son costume impérial, assis au soleil au milieu de sa chambre. Pendant qu'ils se prosternent devant lui, le rideau tombe lentement, et comme épilogue, le pêcheur complète son chant mystique :

« La nuit est finie. Le soleil s'est levé !
... Par la voix des oiseaux
L'Esprit céleste lui-même se fait entendre. »

La musique de l'opéra s'adapte bien au texte. C'est un mélange subtil d'émotion allant parfois jusqu'à la limite du tragique, tels le chant du pêcheur, celui du Rossignol dans la chambre mortuaire, et d'humour scintillant comme dans les passages qui accompagnent

les louanges des courtisans sur les vocalisations de la vache et des grenouilles, et la drôle de gradation descendante de l'exhibition de leur chagrin pompeux et officiel à la fin de la partition, quand l'Empereur, qui aurait dû mourir dans la nuit, souhaite le « bonjour » à ses mandarins étonnés.

Le STRAVINSKY actuel, si admiré pour la qualité forte et brillante de sa satire musicale, ne pourrait-il pas avoir trouvé que l'élément émotif — j'allais presque écrire sentimental — de la musique, exprimé surtout dans les parties vocales de l'opéra, ne cadrait plus avec son développement subséquent? La transformation, en 1920, du *Rossignol* en un ballet de deux scènes, ne serait-elle pas une répudiation, tout autant qu'un désir de purger la musique de toutes les inégalités de style inévitables dans une œuvre commencée en 1909 et terminée en 1914? Pour quelques-uns d'entre nous — moi qui écris ces lignes y comprise — le sacrifice des parties vocales, qui entraîne la disparition de presque tout le premier acte, la métamorphose du chant du pêcheur en un solo de trompette, quelque habile qu'elle soit, et l'interprétation des chants touchants du Rossignol au moyen de la danse, sont des changements regrettables. Le Rossignol disparaît ainsi pratiquement de la scène, puisqu'il n'est plus le chanteur réconfortant qui vainc l'orgueil impérial et même la Mort par la beauté de ses accords. Le danseur principal est chargé de rendre tout cela, mais seulement par l'imitation du rythme et de la facture musicale des chants du Rossignol. La scène dans la chambre mortuaire perd beaucoup de son pathétique dans le ballet. Dans les deux œuvres — car elles doivent être considérées comme des entités séparées — la mise en scène reproduisant la splendeur esthétique de l'ancienne Chine offre une magnifique harmonie de couleurs et beaucoup de charmants détails.

Au moment où je vais clore cet appendice, M. IGOR

Stravinsky m'informe qu'il vient de terminer la partition d'un nouvel opéra sur un sujet qui doit lui convenir admirablement. Les musiciens russes ont tiré des œuvres de Pouchkine beaucoup de matériaux pour leurs libretti dramatiques : ainsi Moussorgsky fit usage de « Boris Godounov »; Dargomijsky prit intact « Le Convive de pierre », Tchaïkovsky donna une version dramatique d' « Eugène Oniéguine », Cui composa sur un texte tiré des « Prisonniers du Caucase ». Mais, il était réservé à Stravinsky d'exploiter les œuvres plus légères du poète classique russe, et de charger M. Boris Kohno de préparer un texte sur le sujet de « Domik v. Kolomné » (La petite maison à Kolomna). M. Stravinsky a donné à son opéra le nom de l'héroïne de ce roman lyrique : *Mama.* Au commencement de la pièce, Mama se lamente de la perte d'un cuisinier d'une valeur inestimable. Un substitut est engagé et tout paraît vouloir bien marcher. Mais bientôt, il faut se rendre à l'évidence, tous les mets sont trop cuits et trop salés. Un beau jour, la Mama veuve entre inopinément dans la cuisine et reçoit un choc en trouvant le nouveau cuisinier assis devant un miroir et occupé à se raser! On découvre que le dit cuisinier est un jeune hussard de bonne mine, l'amoureux en secret de la fille solitaire et mélancolique Paracha. Cette idylle légère, avec ses suggestions humoristiques, a été rendue — je parle d'après l'appréciation du compositeur — dans une musique simple et mélodieuse, du style de Mozart, sans récitatifs. Elle ne renferme pas de chœurs, et ne réclame pour son exécution qu'un quatuor d'artistes intelligents, doués toutefois d'un des dons les plus rares octroyés aux musiciens, le sens conscient de l'humour; les humoristes inconscients sont nombreux.

Une œuvre qui peut être classée parmi les opéras-bouffes est l'*Amour pour trois oranges,* de Serge Prokoviev. Elle fut représentée à l'Auditorium de Chicago, le 30 septembre 1921. Les organes les plus impor-

tants de la presse américaine l'ont saluée comme « une première nuit éblouissante » accompagnée d'une promesse certaine de succès durable. PROKOVIEV était déjà connu dans le monde musical comme un brillant pianiste et un compositeur habile et énigmatique, à travers tout l'œuvre duquel court une veine de caprice et de fantaisie si prononcée qu'on pourrait craindre que son talent ne s'évapore en simples futilités musicales. Sir HENRY J. WOOD donna une de ces œuvres, un Scherzo humoristique pour quatre bassons, à l'un de ses concerts « Promenades » au Queen's Hall en 1916. Sa Suite Scythe pour piano et orchestre a été jouée dans bien des centres. On ne peut pas dire que son ballet « Chout » fut une plaisanterie beaucoup goûtée du public de Londres.

L'*Amour pour trois oranges,* basé sur un conte de l'auteur dramatique italien du XVIII^e^ siècle, CARLO GOZZI, est une sorte de comédie dans une comédie, quelque chose qui ressemble au *Coq d'or* de RIMSKY-KORSAKOV, tel qu'il fut représenté par des impresarii en dehors de la Russie. Le prologue de l'œuvre de PROKOVIEV est une sorte de satire sur les spectacles dramatiques et l'opéra en général. Le chœur est divisé en plusieurs groupes caractéristiques : les Tristes qui réclament la tragédie, les Joyeux qui sollicitent le rire et la gaîté; les Têtes légères qui ne se soucient que de la farce, et les Cyniques qui dominent les discussions orageuses du reste de l'assistance. Ce public — ou ces différents genres de public — s'accordent à la fin pour assister à une pièce qui répond à leurs goûts respectifs, et en qualité de spectateurs ils se tiennent aux fenêtres des tours flanquées de chaque côté de la scène. Le rideau se lève sur l'*Amour pour trois oranges.*

Il y a des troubles à la Cour du roi de Pique parce que le prince-héritier est malade. Les docteurs appelés en consultations diagnostiquent toute une série de

maux, mais qui ont tous pour origine une mélancolie incurable. Si le prince pouvait rire, il serait sauvé. Une grande fête est organisée dans ce but. A ce moment, les spectateurs qui sont dans les tours s'unissent pour proposer des remèdes variés : tragédies, comédies, orgies, etc. Un grand tumulte s'ensuit, mais la représentation continue. Une partie de la Cour ne désire pas le rétablissement du prince, et, pour réduire à néant les efforts qui vont être tentés, elle appelle à l'aide la sorcière Tata Morgana. Sa présence à la Cour est découverte, et, dans une lutte avec les gardes, elle glisse et exécute plusieurs sauts périlleux qui font rire le prince. Ce rire devient un « accelerando » presque hystérique; de plus, il est contagieux et gagne toute l'assistance. Tata Morgana est fâchée de cette hilarité survenue au mauvais moment, et appelant le diablotin qui l'accompagne, elle jette un sort au prince, chez qui va s'éveiller une passion pour trois oranges. Le charme commence à opérer, et le prince, suivi de son fidèle compagnon Trouffaldino, part à la recherche des oranges. Après une scène burlesque entre Trouffaldino et le cuisinier du château enchanté où se trouvent les oranges, celles-ci sont prises. Pendant que le prince et son compagnon les roulent dans le désert, ces fruits atteignent une grosseur fantastique. Etreint par la soif, Trouffaldino décide d'ouvrir une des oranges et découvre à l'intérieur une princesse enchantée qui, toutefois, meurt bientôt à cause du manque d'eau. La princesse captive de la seconde orange partage le même sort. La troisième princesse est sur le point de mourir, mais les Cyniques, incapables de se maintenir dans le rôle passif de spectateurs, s'élancent sur la scène avec un seau d'eau fraîche et sauvent la situation. Un duo d'amour a lieu entre le prince et la princesse. Mais la méchante fée n'est pas au bout de ses agissements; elle change Ninette en rat, et veut forcer le prince à épouser une de ses créatures, Sme-

raldine. Mais ceci met la patience des spectateurs à une trop rude épreuve, aussi s'emparent-ils du gouvernement et balayent-ils la scène en emportant Tata Morgana. Le rideau tombe sur le triomphe de l'innocence sur le mal.

De la musique de cette « satire dramatique », il est difficile de juger quand on n'en a eu qu'une compréhension intellectuelle. Il se peut qu'à la représentation scénique, les idées musicales ressortent avec plus de clarté et de force qu'il n'est possible de le réaliser par la simple lecture à vue. L'impression générale est plutôt confuse, grâce à l'opposition constante de deux éléments, celui du chœur représentant l'assistance qui interrompt constamment l'action par les éjaculations et les clameurs des Tristes, des Joyeux, etc. Comme dans les autres opéras russes, le chœur est le principal protagoniste de l'œuvre. On se demande vraiment quelle chance ont les solistes de se faire apprécier avec les perpétuelles interruptions de ces groupes. L'orchestration est solide, sans lourdeur, et tandis que le compositeur emploie l'élément choral à des fins plutôt pénibles, telle mélodie qu'il choisit de nous donner est généralement réservée à l'orchestre, des instruments distincts étant effectivement employés. A la *première* de Chicago, la mise en scène dépeinte par Boris Anisfeld fut merveilleusement belle et fantastique! Les couleurs et l'éclairage sortaient complètement de l'ordinaire. Un critique américain, qui semble avoir fait une étude spéciale de l'*Amour pour trois oranges*, résume ses opinions en ces termes : « En accumulant absurdités sur absurdités, il (Prokoviev) dépouille le grand opéra de sa gloire et de sa grandeur. Il rend l'opéra accessible à la démocratie. » Mais est-ce réellement le meilleur moyen de procéder; n'y aurait-il pas un moyen plus élevé de rendre la démocratie accessible à l'opéra?

---

# SOMMAIRES :

## CHAPITRE PREMIER.

### Les Origines de la musique en Russie.

La musique primitive des Slaves russes. — Les quatre périodes de la musique russe. — Les Skomorokhi ou « Joyeux compagnons ». — Intolérance cléricale. — Les spectacles organisés par l'Eglise. — Le Tsar Alexis Mikhaïlovitch, le premier patron de la musique et du drame. — Spectacles bibliques avec musique incidente. — Les Mystères de Dmitri de Rostov. — Origine du ballet. — Premier théâtre public en Russie, 1703. (Page 5.)

## CHAPITRE II.

### L'Opéra russe avant Glinka.

Avènement de l'Impératrice Anne. — Les mélodies populaires commencent à être timidement cultivées. — Changement de goût. — L'introduction de spectacles profanes par les Italiens. — Féodor Volkov. — La musique sous le règne de Catherine la Grande. — Fomine et ses opéras. — Bérézovsky et Bortniansky. — Nouveau changement de goût sous Alexandre Ier. — L'enthousiasme patriotique qui suivit l'invasion française de 1812. — Cavos exploite les mélodies nationales. Verstovsky et Alabiev. (Page 28.)

## CHAPITRE III.

### Michaël Ivanovitch Glinka.

Enfance et éducation de Glinka. — L'éveil de son sentiment musical. — Ses premières années passées à la campagne. — L'amour de la nature. — Premières leçons de musique. — Il entre à l'emploi civil. — Il commence à écrire des chants. — Séjour en Italie. — Etudes musicales à Berlin. (Page 56.)

## CHAPITRE IV.

### Les Opéras de Glinka.

Son mariage et son milieu familial. — *Une vie pour le Tsar.* — Caractéristiques de sa musique. — Son accueil en Russie. — *Prince Kholmsky* et ses chants. — *Russlane et Lioudmilla.* Dernières œuvres. Déclin de sa santé. — Son interprétation de la nationalité russe dans sa musique. (Page 71.)

## CHAPITRE V.

### Dargomijsky.

Alexandre Sergueivitch Dargomijsky. Sa rencontre avec Glinka. Visite à Paris. — *Esmeralda* et *le Triomphe de Bacchus.* — Intérêt grandissant pour la musique nationale. — Il commence son œuvre sur la *Roussalka* de Pouchkine. Second voyage en Europe occidentale. — Balakirev et son cercle. *Le Convive de pierre.* — Sa manière de traiter le caractère national comparée à celle de Glinka. (Page 92.)

## CHAPITRE VI.

### Siérov.

La vie musicale en Russie au temps de Glinka et de Dargomijsky. — La critique musicale et le parti académique. — Accroissement rapide des conservatoires et des écoles. Lutte entre les jeunes nationalistes en musique et les musiciens officiels pour qui les compositeurs classiques faisaient loi. — Deux grands critiques musicaux : Alexandre Siérov et Wladimir Stassov. — Les écrits et les compositions de Siérov. — Sa dévotion pour Wagner. Ses opéras *Judith* et *Rognéda.* Estimation de la musique de Siérov. (Page 107.)

## CHAPITRE VII.

### Anton Rubinstein.

Enfance et éducation. Ses débuts comme pianiste prodige. — Etudes musicales à Berlin. — Pianiste à la Cour de Saint-Pétersbourg. — Ses premiers opéras *Dmitri Donskoï* et *Thomouchka Dourachok.* — Société impériale de musique russe. — Opéras bibliques. *La Tour de Babel, les Macchabées, La Sulamite.* — Opéras profanes et nationaux *Le Démon, Néron, Le Marchand Kalachnikov.* — Concerts historiques. L'opportunisme de Rubinstein. L'estimation de son œuvre et de son influence. (Page 126.)

CHAPITRE VIII.

**Balakirev et ses disciples.**

Balakirev. — Le cercle nationaliste. — Relations sociales. — Rimsky-Korsakov. — Goussakovsky. — L'école libre. — Borodine. — Les Pourgold. — Hostilité de la presse. — Solidarité de la Bande Invincible. (Page 142.)

CHAPITRE IX.

**Réminiscences personnelles sur le cercle de Balakirev.**

Dissolution graduelle du cercle d'amis. — Souvenirs personnels sur Balakirev. — Développement individuel de la « Bande Invincible ». — Bélaïev. Lodyjensky. Liadov. — Wladimir Stassov. — Réminiscences personnelles. (Page 153.)

CHAPITRE X.

**Moussorgsky.**

Deux tendances dans l'Opéra russe. — Moussorgsky disciple de Dargomijsky. — Influences littéraires et sociales. — Détails biographiques. — Ses premiers opéras non terminés. — *Boris Godounov.* — *Khovanstchina.* — Rimsky-Korsakov, éditeur. (Page 169.)

CHAPITRE XI.

**Borodine et Cui.**

Borodine. Détails biographiques. *Prince Igor.* Comparaison d'*Igor* avec *Russlane et Lioudmilla* de Glinka. — L'orientalisme et l'optimisme de Borodine. — César Cui. — Son origine française. Premiers opéras. —*Le Fils du Mandarin, Le Prisonnier du Caucase.* — *William Ratcliff; Angelo.* — *Le Sarrasin.* Un opéra français, *Le Flibustier.* — *Mam'selle Fifi.* — L'analyse du style de Cui. (Page 195.)

CHAPITRE XII.

**Rimsky - Korsakov.**

La position de Rimsky-Korsakov comme compositeur national et professeur. — Biographie. — Il se joint au cercle de Balakirev. — Il quitte la marine. — Ses premières œuvres. — Rimsky-Korsakov musicien-peintre. — Son premier opéra

*La jeune Fille de Pskov* (Ivan le Terrible). — Avènement d'Alexandre III. — Il encourage la musique russe. — *Une Nuit de Mai, La Fille de Neige* (Sniégourotchka) *Mlada, La Nuit de Noël, Mozart et Salieri, Boyurinya Vera Scheloga, Sadko, La Fiancée du Tsar, La Légende du Tsar Saltane.* — L'emploi du *leitmotiv.* — *Kastchéï l'Immortel.* — L'influence wagnérienne. — *Pan Voyévode.* — *L'histoire de la Cité de Kitsutzh.* — *Le Coq d'or.* (Page 216.)

CHAPITRE XIII.

**Tchaïkovsky.**

Tchaïkovsky considéré en dehors du cercle nationaliste. — Son premier amour pour l'opéra italien. *Le Voyévode,* l'*Ondine,* l'*Opritchnik.* — Description du libretto. *Tchérévitchek* ou *le Caprice d'Oxane.* — Influence passagère du cercle de Balakirev. — *Eugène Oniéguine. La Pucelle d'Orléans.* — Enthousiasme du compositeur pour cet opéra. — *Mazeppa.* — Analyse du sujet. *Tcharodéïka* (*L'enchanteresse*). *La Dame de Pique. Yolande.* — Analyse des styles dramatiques de Tchaïkovsky. (Page 255.)

CHAPITRE XIV.

**Conclusion.**

Quelques compositeurs moins célèbres. NAPRAVNIK : *Les Bourgeois de Nijni-Novgorod, Harold, Doubrovsky, Francesca da Rimini.* BLAREMBERG : *Skomorokhi, La Jeune Roussalka. Touchinets, La Vague.* ARENSKY : *Un rêve sur le Volga, Raphaël, Nal* et *Damyanti.* RACHMANINOV : *Aleko.* GRECHYANINOV : *Dobrynia Nikititch.* IPPOLITOV-IVANOV : *Ruth. Assya.* KALINNIKOV : *L'an 1812.* TANÉIÉV : *Oreste.* — L'influence étrangère se fait sentir dans la musique russe contemporaine. RÉBIKOV : *Dans la tempête. L'Arbre de Noël.* KAZACHENKO, KORESTCHENKO, KOCHETOV, STRAVINSKY. — Artistes dramatiques célèbres : PLATONOVA, PÉTROV, MELNIKOV, les FIGNERS, CHALIAPINE, MAMANTOV et La Troupe privée d'Opéra de Moscou. — Accroissement rapide des troupes d'opéra en Russie. Conclusion. (Page 276.)

---

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

APR 22 '82

MAY 05 '82

APR 26 '82

APR 26 '82

MAR 22 1989

AVR
APR 16 2008

PRÊT DIRECT
AVR
APR 08 2008

CB

a39003 001941235b

CE ML 1741
.N490 1922
COO NEWMARCH, RO OPERA RUSSE.
ACC# 1169533